Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

PERIODICAL COLLECTION

MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Cäcilienvereins-organ.

Fortsetzung der von Dr. Franz Witt († 2. Dezbr. 1888) begründeten Monatsschrift „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik".

Amtliches Organ des Allgemeinen Cäcilienvereins zur Förderung der katholischen Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dezember 1870.

Dreiundfünfzigster Jahrgang.
1918.

Herausgegeben von
Dr. Hermann Müller, Paderborn.

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Cäcilienvereins.
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg.

Digitized by Google

		Seite
Boeres, Karl Friedrich, Op. 24. Den gefallenen Helden	19	
— — Op. 28. Kaiserlied	19	
Dachs, Michael, Op. 30a. Votiv-Vesper zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria	62	
Engelhart, F. X., Ave Maria, Patrona Bavariae!	19	
— — Op. 71. Deutsche Herz-Jesu-Singmesse in 8 Liedern	81	
— — Op. 77. Trauerlied	117	
Frey, Karl, Op. 6. Nr. 1. Zwei Lieder zu Ehren des seligen Markgrafen Bernhard von Baden	82	
Gauß, Otto, Op. 7. Kriegs- und Friedensgebet	39	
— — Op. 9. Heldensang	39	
Geisenhofer, Franz X., Op. 4. VIII Pange lingua	62	
Grau, P. Theodor, O. F. M., Op. 14. „Friede den Toten!“	19	
Günthner, F. S., Kriegsgebet	19	
— — Des Kriegers Sakramentslied für vierstimmigen Männerchor	19	
Haller, Michael, Zur heiligen Profeß	62	
— — Zur Primiz	62	
Hatzfeld, Johannes, Tandaradei	39	
Johner, P. Dominikus, O. S. B., Acht neue Marienlieder	39	
— — Zehn neue Kommunionlieder	39	
Kindsmüller, Karl, Op. 9. Jesukindlein, komm zu mir!	62	
— — Op. 10. Abendgruß ans liebe Jesulein	117	
Luif, Heinrich, Op. 7. Passion für Palmsonntag und Karfreitag	82	
Mathias, Dr. F. X., Die Vesper-Hymnen für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres als Auszug aus dem Vesperale Romanum in moderner Notation	117	
Mitterer, Ign., Op. 190. Requiem	62	
Nekes, Franz, Op. 57. Fünf eucharistische Gesänge	62	
— — Op. 58. Drei Lobgesänge	62	
— — Op. 59. Drei Sequenzen	62	
Reifert, Dr. Karl, Deutsche Lieder. 4. Auflage	82	
Rüdinger, Gottfried, Libera me Domine	39	
— — Op. 22. Sechs Marienlieder	39	
Schächtl, Georg, Op. 1. Ave verum Corpus! 15 eucharistische Gesänge	63	
— — Op. 2a. Kindesgrüße an die himmlische Mutter. 12 Marienlieder	82	
— — Op. 2b. 6 Marienlieder	82	
— — Op. 3. 3 Veni Sponsa Christi	82	
— — Op. 4. 5 lateinische Predigtgesänge, und zwar 3 „Veni Creator Spiritus“ und 2 „Veni Sancte Spiritus“	63	
— — Op. 5. Sechsstimmige Festmesse für gemischten Chor zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria	63	
Schäfer, Joseph, Op. 10. Kantate für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgel	19	
Schöllgen, W., Op. 18. Herr, ich bin dein!	117	
Thaller, J. B., Op. 25. Bittruf an die heiligsten Herzen Jesu und Mariä in zwei Liedern	20	
Weil, August, Op. 3. Der kirchliche Organist. 1000 Orgelkompositionen in den Kirchentonarten	20	

Digitized by Google

V. 53-55

Caecilien vereins organ

Jan.-Feb. 1918 1./2. Heft

53. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Dr. Löbmann: Zu Hermann Kretzschmars 70. Geburtstage . . . . . S. 1
Jakob: Deutscher Volksgesang in Stadt und Stift Hildesheim vor hundert Jahren . . . . . S. 2
Dr. Löbmann: In Glockensachen S. 4
Dr. Frings: Begriff, Wesen, Bedeutung und geschichtliche Entwicklung des deutschen Volksliedes . . . . . S. 7
Kleine Beiträge . . . . . S. 14
Vereins-Chronik . . . . . S. 15
Aus Zeit und Leben . . . . . S. 17
Musikalien . . . . . S. 19
Zeitschriften . . . . . S. 20
Aus dem Verlage . . . . . S. 20

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✦ ✦ ✦ ✦ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

„By."

Digitized by Google

Digitized by Google

Zu Hermann Kretzschmars 70. Geburtstage.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Der herzlich von so vielen gefeierte Lehrer und Führer seiner großen Gemeinde hat seinen großen, durch bedeutungsvolle Arbeit auf musiktheoretischem wie musikpraktischem Gebiete erlangten Einfluß zu verwerten verstanden im Sinne des wohlüberlegten Fortschritts.

Mit aufrichtigem Dank gedenken wir der bedeutungsvollen Riedelvereinskonzerte unter seiner großzügigen Leitung, der auch nicht das Kleine entging, soweit es zum großen Ganzen gehörte. Seine historischen akademischen Konzerte bildeten eine Art Belichtung seiner geschätzten akademischen Vorlesungen. Was dieser Mann der Arbeit in kunsterzieherischer Absicht auch immer angriff, es wuchs sich aus zu einem bedeutungsvollen Erlebnis, zu einer musikalischen Großtat. Bei allen Gelegenheiten, wo er die gleichgestimmten Geister freundlich zusammenrief, überkam einen das Gefühl, daß es sich um eine große Sache handele, weil ein Kretzschmar sie in die Hand genommen hatte. Dadurch hat dieser tatenfrohe Meister der Musik eine Stellung zu sichern gewußt, die ihr nicht überall verdienterweise eingeräumt worden war. Was ihm in seiner reichen Berufsarbeit von jeher als Lebensziel vorgeschwebt hatte: die Einbeziehung der musikalischen Bildung als eines wesentlichen Teiles der allgemeinen Bildung, das fand nachdrückliche Förderung durch Übernahme seiner Führerstelle in Preußen. Der große Vorsprung, den Preußen in den letzten Jahren gewonnen hat auf dem Gebiete der Musikpflege in allen Schulen des größten Bundesstaates sowie innerhalb der großen Kreise des musikalischen Privatunterrichtes, das verdankt es vor allem der fruchtbaren Anregung, dem begleitenden Verständnis, der nachdrücklichen Förderung dieses seltenen Mannes, der einen Stab ihm gleichgesinnter, verständnisvoller Mitarbeiter um sich zu vereinigen und für die Bedeutung einer gesetzlich geordneten Musikpflege zu gewinnen wußte. Wer einen Hauch seines belebenden Geistes verspüren will, der lese: „Musikalische Zeitfragen". In gleicher Weise fesseln die „Gesammelten Aufsätze über Musik", herausgegeben von Kretzschmars bedeutendem Schüler Dr. Alfred Heuß. Die genauere Durchsicht einer einzigen Partitur an der Hand seines „Führers durch den Konzertsaal" läßt erkennen, welche Klarheit und Tiefe der Kunstauffassung dieser Meister des Wortes und der Feder zu vermitteln vermag.

Kretzschmar ist kein Mann vieler Worte, kein Freund vieler Umstände bei aller Liebenswürdigkeit seines Wesens. Wem es vergönnt war, sein Vertrauen zu erwerben, dem wahrt er väterliche Treue. Der Klüngel, eine nur zu oft sich breitmachende theatralisch zugeschnittene, „künstlerisch" gemeinte Aufmachung, ist ihm wider den Strich. Das aber ist das Erfrischende seines Wesens: er ist echt und bleibt echt als einer der berufensten Führer auf einem Gebiete, wo Phrasentum, Schöntuerei, Heuchelei, Seichtheit, Wortemacherei sich oft so abstoßend breitmachen, daß man es gegebenenfalls vorzieht, bei Berührung mit solchen Kreisen seine innere Zugehörigkeit zur musikalischen Kunst zu verleugnen. In dieser Zeit, wo das Professionelle und das Profitmachen in der Kunst neuerdings leider auch in der Musikpädagogik in nie dagewesener Blüte stehen, berührt das Wesen des Gefeierten besonders wohltuend und beruhigend. Seine Gedanken und Arbeiten, seine Pläne und gesetzlich festgelegten Ziele greifen durch und heben die Musik hinaus über das Widerwärtige des rein Geschäftlichen und Geschäftsmäßigen. Er sieht den Dingen auf den Grund. Dadurch ist Kretzschmar zu einem Erzieher des deutschen Volkes, zu einem Kantor Deutschlands geworden, auf dessen Schultern zu einem großen Teil das Musikleben der deutschen Nation ruht. Preußen hatte Glück, als es ihn fand. Kretzschmar hatte Glück, daß er Preußen fand und damit einen hochgerichteten Lehrstuhl, von wo aus er seinen starken Einfluß gewann und ihn anwandte zur Befreiung der Kunst von dem Krämer- und Flittergeiste, worin sie stark gesunken war.

Dem Siebziger aber wünschen wir Gottes Segen und innere Freude für seine Treue und Sorge als der getreue Eckehart seiner großen musikalischen Jüngerschar, die in ehrlichgemeintem Streben die Lebensarbeit ihres Meisters hinzuleiten sucht in die weiten Gefilde der musikalischen und damit der künstlerischen Erziehung des deutschen Volkes.

Digitized by Google

Deutscher Volksgesang in Stadt und Stift Hildesheim vor hundert Jahren.

Ein Gedenkblatt für einen edlen Freund des deutschen Kirchenliedes.

Von Joh. Jakob, Lehrer, Holzminden a. d. W.

Die Herausgabe der 23 Einheitslieder, die mit großer Freude von jedem wahren Freunde des deutschen Volksgesanges begrüßt wurde, ferner die Wahrnehmung, daß die Einübung der Einheitsmelodien mancherorts, besonders in meiner Heimatdiözese, viel Geduld, Ausdauer und auch Strenge erfordert, erinnert an einen eifrigen frommen Förderer des deutschen Volksgesanges in der Stadt Hildesheim und deren näheren Umgebung, der vor hundert Jahren sich weder Zeit noch Mühe verdrießen ließ, um den kirchlichen Gesang dem Gottesdienste würdig anzupassen.

Die Wendezeit des 18. und 19. Jahrhunderts war ja wohl überall im deutschen Vaterlande für den deutschen Kirchengesang von großer Bedeutung. — In Hildesheim war der lateinische Gesang größtenteils aus dem öffentlichen Gottesdienste geschwunden, deutsche Meßgesänge und deutsche Lieder waren an die Stelle getreten. Die Lieder wurden nach alten bekannten Choralmelodien gesungen, was nicht ausschloß, daß mit der Zeit leider viele schlechte Melodien Eingang fanden, veranlaßt wohl auch dadurch, daß die Melodien in nur schlechten unleserlichen Abschriften oder gar nicht vorhanden waren. Es wurden beim Volksgesange verschiedene Gesangbücher benutzt, jedoch war allgemein für das Hochstift Hildesheim Rudolf Deutgens „Katholisches Gesang- und Gebetbuch" — eingeführt, welches in verschiedenen Ausgaben mit etwas veränderten Titeln und vielen Verbesserungen nebeneinander gebraucht wurde. Kapellenmeister Hemmis gab auch 1781 den Liedern dieses Gesangbuches Melodien, die besonders in Hildesheim bald bekannt wurden, da sie dem damaligen Zeitgeiste entsprechend lieder- und arienmäßig geschrieben waren, dabei aber leider die schönen alten Melodien aus den Gemeinden verdrängten.

Um die Förderung des guten deutschen Kirchenliedes machte sich dann um 1816 der Domorganist Philipp Liste besonders verdient.

Philipp Franz Liste entstammt einer Familie, die reichen Anteil am kirchlichen Musikleben Hildesheims hat. Als Privatsekretär des Grafen Belderbusch kam 1650—62 ein Johann Liste nach Hildesheim. Karl Joseph Liste, geboren 1739, gestorben 1806, war Organist am Dome zu Hildesheim, welche Stellung dann auch sein Sohn Philipp Franz Liste, gestorben 1843, innehatte. Im Jahre 1816 erhielt er die Organistenstelle an der wiederhergestellten Sankt-Godehardi-Kirche, dieser Perle romanischer Baukunst. Hier war es, wo sein Streben, den deutschen Kirchengesang zu verbessern, reiche Früchte trug. Ein von ihm geschriebenes Manuskript zu einem Choralbuch, welches mir vorliegt, enthält ein in vieler Beziehung aufklärendes Vorwort. Es mag hier in der alten Schreibweise Listes Platz finden.

Einige Worte über dieses Choral-Buch.

Während der Wiederherstellung der St. Godehardi-Kirche in Hildesheim 1816 geschah mir der mich ehrende Antrag, die Organistenstelle bei derselben zu übernehmen, und mit Vergnügen unterzog ich mich sogleich dieser Aufforderung, indem ich mir mit der sicheren Zuversicht schmeichelte, daß es hier nun wohl möglich sey, meinen Jahre lang genährten Wunsch entlich einmal in Erfüllung bringen zu können; nämmlich, daß das leider in den überigen Kirchen tief eingerissene — den vernünftigen Menschen oft entehrende — die wirklich wahre Andacht oft stöhrende Gebölke und Geschrei — wozu die seit 30 Jahren sich leider in das Heiligthum eingeschlichenen Schlechten Lieder- und Arienmäßigen Melodien den meisten Anlaß geben — durch die Einführung der alten unentstelten, gewiß erhabenen Choral-Melodien, wovon einige durch Neure kaum zu ersetzen sind, aus den dem einzigen Gott geweihten Hallen doch entlich verbannt werden möge.

Hierauf faßte ich nun den festen und unerschütterlichen Entschluß gleich bei der Wiederöffnung dieses alten erhabenen Tempels nach allen meinen Kräften dahin zu streben, daß hier zur Wiederemporhebung des guten Kirchengesanges, ohne aller Rücksicht der bei einer so zahlreichen Gemeine zu bekämpfenden Schwierichkeiten, der alte ächte und unverfälschte Choralgesang eingeführt werde.

Um dieses nun gehörig ins Werk setzen zu können, sah ich mich durchaus genöthiget, zu dem hier nun einmal allgemein eingeführten Rudolph Deutgens, Katholischen Gesangbuche, — welchem freilich eine vernünftige Verbesserung noch immer zu wünschen ist, und wozu die im Jahre 1781 von dem Kapellenmeister Hemmis gesetzten schlechten Liedermäßigen Melodien garnicht des Namens werth sind — nicht nur die hie und da schon angedeuteten, sonderen noch mehrere für viele Gesänge gut passende und nicht angeführte alten Melodien aus dem Staube wieder aufzusuchen; ja mich sogar an das schwierige und bis jetzt

Digitized by Google

noch selten gelungene Unternehmen zu wagen, zu den Liedern, für die ich keine alte Melodie angemessen finden konnte, auch um mehr Mannigfaltigkeit im Gesange zu befördern — ganz neue Melodien selbst zu verfertigen, wodurch denn diese vorliegende Sammlung — 79 alte und 73 neue zusammen 153 Melodien enthaltend, endlich zusammen kam.

So nun ausgerüstet — fest vertrauend auf die gute Sache — unterstützt von den Herrn Pfarrgeistlichen, und von der schönen und festen Stimme des Herrn Opfermanns Joseph Evers schrit ich zur Ausführung meines mir einmal vorgesetzten Planes und genoß binnen Jahres-Frist der herlichen innigen Freude, daß ein Theil der löblichen Godehardi Gemeine, welcher — zur Ehre und zum Lobe sey es gesagt — diese Verbesserung des Gesanges nicht verkennend, sich mit wahrer Liebe und Anhänglichkeit den Singenproben willig unterwarf, nicht nur die ihm bekannten, durch unnütze Schnörkelein, aber jetzt gereinigten alten — sondern auch die ihn noch fremden — in kurzer Zeit gelernten — Melodien mit der festesten Sicherheit vortrug; — so daß ich nun völlig in den Stand gesetzt bin, alle Gesänge ohne Unterschied nach Gefallen singen zu lassen.

Herlich bin ich durch dieses glückliche gelingen für meine Mühe und Arbeit belohnt, und ich kann nicht umhin, den an der Verbesserung des Gesanges theilgenommenen Freunden und Freundinnen unserer löblichen Gemeine, welche davon die Ehre und gewiß auch die Freude haben ohne Selbstsucht mit allem Rechte behaubten zu können, daß durch ihre regelmäßigen Gesänge der öffendliche Gottesdienst unserer Kirche an äußerer Würde nicht nur gewonnen, sondern vor den, den übrigen hiesigen Kirchen |: besonders der Jesuiter und Kapuciner :| den ersten Platz eingenommen hat — mit wahrer Aufrichtigkeit hier meinen warmsten Dank laut ausspreche, mit der Versicherung, daß ich jedes mal mit inniger Freude die schwellen dieses Heiligthums betrete, um den heiligen Gesang mit der Orgel zu begleiten.

Zu mehrerer Bequemlichkeit eben nicht geübter Organisten bin ich beschlossen, diese Choral-Melodien harmonisch ausgearbeitet öffendlich bekannt zu machen, wobei ich mir denn erlauben werde, folgende Gegenstände; als:

1tens Was ist wahrer Kirchengesang? —

2tens Wie ist selber bei einer Gemeine leicht einzuführen, und bei seiner ächten Reinheit zu erhalten? —

3tens Wie haben sich die Herrn Pfarrer und Organisten dabei zu verhalten? — weitläufigen auseinander zusetzen.

Möge unser allmächtiger und allgütiger Vater unsern guten Willen ferner leiten, und uns noch lange zusammen erhalten, um uns zu seiner höchst möglichen Verherrlichung immer noch mehr zu vervollkommnen!

Geschrieben Hildesheim, den 14ten Februar 1819.

Philipp Liste.

Mit Geduld und Ausdauer suchte dieser edle Freund eines guten Kirchengesanges dem „Gebölke und Geschreie" Einhalt zu tun; es ist ihm, der alle seine Kräfte für den guten Gesang einsetzte, denn auch gelungen, mit Hilfe seines sangesfreudigen Küsters eine Gemeinde für den schönen Volksgesang zu begeistern und zu gewinnen. Frei von jeder Selbstsucht spendet er der Pfarrgeistlichkeit und den Gemeindemitgliedern höchstes Lob, ihm genügt es, des Herrn Ehre durch guten „Choral"-Gesang, d. h. durch Singen schöner deutscher Kirchenlieder gefördert zu haben. Philipp Liste will 79 alte und 73 neue, zusammen 153 Melodien niedergeschrieben haben. 79 + 73 = aber 152. Im Manuskript seines „Choral"-Buches sind nun 79 alte Melodien, 71 neue und 2 ohne Angabe — sicher neue Melodien — gefunden, bei einer Nummer fehlt die beabsichtigte neue Melodie. Das Buch enthält also 152 Melodien. Alle neue Melodien sind 1816—1819 geschrieben. Die Melodien Philipp Listes haben sich bis heute erhalten und werden in der Diözese Hildesheim, in der sie bald Eingang gefunden, gern gesungen, ja einige sind Lieblingslieder des Volkes geworden.

Leider hat Philipp Liste die Melodien nicht harmonisch bearbeitet und veröffentlicht, wie er es nach dem Vorwort wollte. Wie er die angegebenen drei Fragen beantwortet hätte, würde für manchen Freund des deutschen Kirchengesanges von Wert sein.

Karl Franz Liste, ein Sohn Philipp Listes, geboren 1820, gestorben 1900, war wieder Domorganist in Hildesheim; er faßte den Plan seines Vaters auf und gab ein Orgelbuch heraus unter dem Titel:

„Choral-Buch zum katholischen Gesangbuche für die Diözesen Hildesheim und Osnabrück. . . ."

Vierstimmig bearbeitet von Karl Liste, Dom-Organist zu Hildesheim.

Von den 73 Melodien Philipp Listes enthält jedoch dieses Choral-Buch nur 37 in vierstimmiger Bearbeitung, jedoch wurden manche Melodien zu verschiedenen Liedern benutzt.

Als Winand Nick, Dom-Musikdirektor in Hildesheim, 1893 zum neuen Gesangbuche

Digitized by Google

der Diözese Hildesheim die Orgelbegleitung schrieb, blieben nur 11 Melodien Philipp Listes erhalten. Das letzte „Katholische Gesang- und Gebetbuch für die Diözese Hildesheim" vom Jahre 1908 ist mit Noten. — Es enthält noch 5 Melodien Philipp Listes, die wohl überall im Hildesheimschen gern und oft gesungen werden; auch die übrigen Melodien sind noch nicht vergessen.

Die meisten lieben Melodien Philipp Listes sind zwar wieder aus der Kirche verschwunden, die wenigen, die geblieben, werden aber den Namen des Mannes hochhalten, der soviel getan, um die Ehre Gottes durch schönen deutschen Kirchengesang zu fördern. Möchten doch alle Geistlichen, Lehrer und Organisten einen ähnlichen Eifer für die Einübung der deutschen Kirchenlieder zeigen, wie Philipp Liste es vor hundert Jahren getan. Dazu bietet sich jetzt bei den 23 Einheitsliedern gute Gelegenheit.

In Glockensachen.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, kommt die Zeit heran, da „angenehmere Töne" klingen, wie Beethoven in seiner Neunten singt. Gebe der König des Friedens, daß ruhigere Zeiten kommen, unter deren Schutze wir Gott um so inniger dienen wollen. Dann kehren auch unsere Glocken zurück aus der Front, zurück in die sonnige Stube. — Was soll dann mit den Glocken geschehen, die seinerzeit zu Haus bleiben sollten, da sie als „kleine" Glocken die heimatlichen Dienste weiter verrichteten?

Was ist zu tun, wenn die Glockengießermeister anfangen, die zahlreichen Vorausbestellungen auszuführen?

Vor allem gelte als oberster Leitsatz: man strebe die Schaffung eines **neuen Gesamtgeläutes** an. — Warum? — Ganz allein darum: weil dadurch die natürlichen Voraussetzungen gegeben werden, ein musikalisch einwandfreies Geläut zu erhalten.

Ein Vergleich wird dies klarer machen: ein norddeutscher Sängerchor und ein süddeutscher Chor gehen — ohne besondere Stimmbildungsarbeit — eine Verschmelzung zu einer einheitlichen, schönen Tongebung niemals ein. Ebenso hat jeder Glockengießermeister seine besondere Rippe. Diese bleibt Geheimnis der Firma. Diese besondere Rippe bedingt einen besonderen Ton, eine besondere Tonfarbe. — Abgesehen davon wird die Sonderheit, die Eigenart des Glockentones noch stark beeinflußt von den Hitzegraden des Gusses, und diese sind bei jedem Gusse anders.

Aus dem Gesagten folgt, daß es sehr schwer ist, durch Anguß, wenn man so sagen darf, die Einheitlichkeit der Tonfarbe eines Geläutes zu wahren, zu erreichen. Diese Einheitlichkeit aber ist eines der wesentlichen Merkmale eines musikalisch guten Geläutes.

Immer wieder muß auf die eine befremdliche Tatsache hingewiesen werden, daß man sich in den Kreisen der kaufenden Geistlichkeit vielfach und mit Recht um alle Einzelheiten eines Geläutes kümmert bis zum letzten Verzierungsblatt der Kante, aber bezüglich der Musikverhältnisse des Geläutes sich begnügt mit Feststellung der Anschlagtöne. Und so nebenbei pflegt man mitunter im Vertrag zu lesen, daß diese und jene Firma sich „unter Garantie" verpflichte, sämtliche (!!!) Glocken mit kleiner Oberterz zu liefern. Hie und da sichert wohl auch eine Firma für sämtliche (!!!) Glocken die große Oberterz zu. Und im einzelnen Falle glaubte man, dem und jenem Gotteshause zu einem besonderen Geschenk zu raten, wenn man der kaufenden Gemeinde lebhaft vorschlug, nur Mollglocken, also nur Glocken mit kleiner Terz zu nehmen. Moll sei von vornherein kirchlicher als Dur. Und anders mehr.

Verfasser dieser Zeilen hat seit Jahren auf den neuen Stand der Glockengießkunst hingewiesen und ist mit allem Nachdruck für die Terzenreinheit eingetreten.[1]) Danach ist ohne jede Ausnahme zu fordern, daß bei Harmoniegeläuten (im Gegensatz zu den „Melodiegeläuten"), wenn es sich um ein Geläut in Dur handelt, die große Glocke eine Durglocke sein muß! Bei einem Geläut in Moll muß die Mittelglocke eine Durglocke sein. Ein anderes gibt es nicht, wenn die Musik eines Geläutes gewahrt bleiben soll. — Und das ist doch wohl die Hauptsache. Man hängt doch nicht etwa bloße Gewichte aus Bronze in den Turm, um der Gemeinde zu sagen: unser Geläut ist das schönste der ganzen Umgebung; denn es ist das schwerste!

[1] Vgl. „Über Glockentöne", Breitkopf & Härtel.

Digitized by Google

Man hat bisher in Käuferkreisen geglaubt, die musikalischen Verhältnisse eines Geläutes seien bis auf einen ganz geringen Rest durchweg den starren Gesetzen eines blind waltenden Gußzufalles unterworfen. Dies ist jedoch nicht der Fall. Ein erfahrener Gießer weiß, welche Form er der und jener Mollrippe geben muß, damit aus dem Mollakkord der einzelnen Glocke ein Durakkord werde, und umgekehrt. Damit ist ein Fortschritt in der musikalischen Schönheit eines Geläutes gesichert, der von keinem Käufer außer acht gelassen werden sollte.

Wo sich in der Enteignungszeit ein terzenreines Geläut vorfand, das blieb beschlagnahmefrei, in welchem deutschen Bundesstaate immer es auch sein mochte und so jung an Jahren das Geläut auch war. Damit ist in Zukunft allen, die sich aufs Glockenhören verstehen, Gelegenheit geboten, den Unterschied zwischen Terzenreinheit und Terzenwirrwarr kennen zu lernen.

Um nun Terzenreinheit zu wahren, empfiehlt es sich überall dort, wo von drei und mehr Glocken nur die eine geblieben ist, eine Neubestellung vorzunehmen. Voraussetzung ist: a) Terzenreinheit, b) Übernahme der „alten" Glocke zu dem Einheitspreise des Tages, an dem der Abschluß rechtsverbindlich erfolgte. Dagegen dürfte wohl kein Glockengießermeister Einspruch erheben.

Dieser Neuguß ist auch dort anzustreben, wo nicht die kleinste, sondern eine der beiden größeren Glocken verblieben ist.

Will der betreffende geistliche Käufer aus gewissen Gründen der Ehrfurcht oder der Heimatgeschichte sich von seiner „alten" Glocke nicht trennen, so sorge er dafür, daß für alle Zukunft Terzenreinheit sichergestellt werde. Handelt es sich 1. um die große Glocke, so ist festzustellen ob sie in Dur oder in Moll klingt. Die Durglocke verlangt als Ergänzungsglocken (immer im Auge zu behalten, daß es sich um ein „Harmonie-Geläut" handelt) die Terz und die Quint eines Dur-Akkordes, also: zur großen Glocke deren **große** Terz und deren reine Quint. In C-Dur also zur C-Dur-Glocke den C-Dur-Akkord: C + E + G (nicht, wie man hören konnte, C + Es (!) + G). – Ist die große Glocke eine Mollglocke, so heißt die Forderung: zur Prim die **kleine** Terz und die reine Quint. – Also zur C-Moll-Glocke den C-Moll-Akkord: C+Es+G.

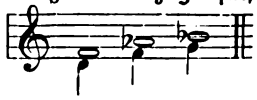
Aber hier heißt es: scharf aufpassen, daß die neue Mittelglocke, also die Es-Glocke eine – – – Dur-Glocke wird. Nicht also eine Moll-Glocke. Denn die Es-Moll-Glocke hat den Oberterzton Ges. (!) Dieses Ges aber teilt musikalische Backenstreiche aus, sobald die kleine Glocke, die G-Glocke, mit ertönt. Es gibt Glockengießer, die diese Streiche nicht fühlen.

Der planlos kaufende geistliche Herr bringt sich damit um die Möglichkeit, seine Glocken zu einem Zweigeläut (Es+G) zu benützen. Es sei denn, daß er diese Feinheiten des Musikohres nicht anderen zutraut. Aber dem musikalisch-empfindenden Pfarrkind bietet dieses musikalische Kauderwelsch im Turme, also doch wohl nicht allzu weit von heiliger Stätte, sicher nicht gerade einen Ohrenschmaus. Natürlich ist der und jener Glockengießer bemüht, die musikalische Bedeutung der Terzengemeinheit stark in Abrede zu stellen. Solange der Glockengießer – und wenn er auch noch so sehr von der Güte „seiner" Ware überzeugt ist – keinen Nachweis der staatlichen Behörde zu bringen gezwungen wird, daß er über die einfachsten Grundgesetze der Harmonielehre Bescheid weiß, theoretisch wie akustisch und musikalisch, solange wird der Käufer in seinem Interesse und in dem seiner Kirchengemeinde handeln, wenn er die Einwürfe gegen die Terzenreinheit als das ansieht, was sie eigentlich sind und – gestehen wir es dem Geschäftsinhaber gern zu – sein dürfen: „Mittel zur Wahrung seiner Interessen."

2. Handelt es sich um Ergänzung einer Mittelglocke, so ist zu fordern a) Festsetzung des Tones der großen Glocke, und b) der kleinen. Kann der sich bewerbende Glockengießer nur kleine (!) Terzen gießen, was bisher zumeist der Fall ist, so muß die Terz der neuen großen Glocke gleich sein dem Anschlagstone der „alten" Mittelglocke. Ist diese beispielsweise eine F-Moll-Glocke, so hat der Glockengießer, der nur kleine Terzen zu gießen vermag, die große Glocke zu liefern in D, und zwar wird er sie liefern mit kleiner Terz, also mit dem Summtone F, also eine D-Moll-Glocke.

Versteht aber der Lieferant seine Sache und kann er auch Dur-Glocken liefern, so empfiehlt sich nur eine Des-Dur-Glocke.

Daraufhin erfolgt nun die Feststellung der dritten Glocke. Liegen zugrunde die Glocken D-Moll und F-Moll, was leider meist der Fall ist, so ist guter Rat teuer. Dann greife man zu dem Verlegenheitsakkord D + F + G. Diese Zusammenstellung verträgt als einzige Ausnahme das Häufen von Mollglocken. Man wähle also, wenn man einen Gießer bevorzugt hat, der nur (!) kleine Terzen liefert, eine D-Moll-, eine F-Moll- und eine G-Moll-Glocke. Man hört in diesem Fall ein D-Moll mit B-Dur (in Form des Quint-Sextakkordes) als Einschlag. Aber gegenüber einem

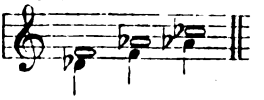


Digitized by Google

terzenreinen Mollgeläut oder Durgeläut bleibt diese Mischung von Harmonie- und Melodiegeläut eben doch nur, was sie ist, ein . . . Notbehelf.

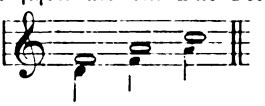
Eine leistungsfähige Firma wird in diesem Falle rasch fertig sein:

I. zur F-Moll-Mittelglocke kann nur kommen:
Große Glocke in Des mit großer (!) Terz F.
Kleine Glocke in As mit kleiner Terz Ces (= h)



Dies ist der Septimen-Durakkord auf Des; klingt sehr schön als ein Dur-Geläut.

II. Zur F-Dur-Mittelglocke kann nur kommen:
Große Glocke in D mit kleiner Terz F.
Kleine Glocke in A mit kleiner Terz C =



Ist der Septimen-Mollakkord auf D; klingt sehr schön als ein Moll-Geläut.

3. Für die Ergänzung der kleinen Glocke sind damit alle Vorbedingungen gegeben.

I. Ist sie eine Mollglocke, so kann sie ergänzt werden zur reinen Quint eines Dur- wie eines Mollgeläutes. Hat sie den Ton B, so kann sie werden die kleine Glocke eines Es-Dur- wie eines Es-Moll-Geläutes.

II. Ist sie eine Dur-Glocke und soll sie die kleine Glocke bleiben, so ist mit ihr weiter besonderes nichts anzufangen. In diesem Falle stört ihre Terz in Dur. Am besten, man überläßt sie dem Gießermeister. Sie wird schön klingen auf einem Türmlein, wo sie allein wohnt. Vielleicht gießt ein Meister eine D-Glocke mit der so beliebten kleinen Terz dazu. Zwei Glocken bezüglich ihrer Anschlagtöne B+D in Dur bei dieser Tonhöhe klingen sehr schön.

Das Ergänzungsgießen hat, wie man zu sagen pflegt, seine Mucken. Schon die notwendige genaue Einstimmung der neuen Glocken ist sehr schwer. Zu der Tonfarbenänderung, die bei Ergänzungsgüssen schon durch die Verschiedenheit in den Hitzegraden erzeugt wird, kommt hinzu die Sonderheit in der Herausarbeitung der Unter- und der Oberintervalle als Beitöne. Möchten vor allen Dingen jene zwiespältig gegossenen Glocken für alle Zukunft ungegossen bleiben, die statt der Terz die Quarte aufweisen. Bedenklicher noch wird die Sache, wenn gleichzeitig mit der Terz die Quarte erklingt. Auch solche Glocken – gab es. In dieser Hinsicht hat der Krieg reinigend gewirkt.

Man könnte vielleicht entgegnen: wozu all diese Peinlichkeit in Dingen, die doch nicht jedermann aus dem Volke begreift, hört und empfindet. Dagegen sei erinnert an das oft gehörte Wort: für den Dienst des Allerhöchsten ist das Beste gerade gut genug.

Ferner: der Pfarrer verwaltet in der Kaufsumme für Glocken bekanntlich öffentliche Gelder. Sein Streben ist es, und das weiß die Gemeinde, von den Möglichkeiten die für ihn vorteilhaftesten zu erreichen. So handelte er bei Anschaffung der Orgel, der Gewänder, der Stationen, der Kirchenausmalung, und so fort.

Sodann stellt sich die Anschaffung eines terzenreinen Geläutes mit allseitig gesicherten Beitönen (Unteroktav!) in den Dienst der Erziehung einer Gemeinde. Nicht selten kommen Fremde, kommen Freunde aus der Nachbarschaft, denen die Gabe zu hören verliehen ist. (Welche gewagten Urteile konnte Unterzeichneter in seiner Eigenschaft als Sachverständiger anläßlich der Glockenbeschlagnahme hören über Geläute, die unsagbares musikalisches Elend ins Land hinausdröhnten, noch dazu von Seiten, die sonst Anspruch auf Beachtung ihrer Urteile erheben dürfen!!) Welch eine Freude für die Gemeinde, wenn ihr Geläut mit Recht für eines der schönsten in der ganzen Gegend betrachtet wird.

Und noch eines: Glocken hört man ins Weite dringen. Ein schönes Geläut ruft eine weit größere Gemeinde zur Sammlung im Geiste auf, als in das Gotteshaus hineingehen. Wem an dieser Art Glockenansprache liegt, der wird es seinem Pfarrer und seinen treuen Helfern zu Dank wissen, wenn er durch sie so eindringliche „Predigten" vom Turme herab vernimmt.

Digitized by Google

Begriff, Wesen, Bedeutung und geschichtliche Entwicklung des deutschen Volksliedes.

(Ein weiterer Beitrag zum Musikalisch-Schönen im deutschen Volksliede.)

Von Dr. W. Frings, Pfarrer, Bengen bei Neuenahr, Rheinland.

(Schluß.)

Mit einer unerschöpflichen Sangeslust war unser Volk aus dem 15. ins 16. Jahrhundert eingetreten. Auch als der Sturm der großen kirchlichen und politischen Umwälzung losbrach, behielt die unter den furchtbaren Erschütterungen heranwachsende Jugend noch lange diese Gesänge als ihr Herzensgut. Aber, obwohl sogar Buchdruckerkunst und Notendruck mit Metalltypen jetzt neue Hilfe boten, — „ein neuer Frühling der Poesie konnte nicht erblühen."[230] Und nicht bloß die Blütezeit der Poesie, sondern auch die des deutschen Volksgesanges war für lange Zeiten vorüber.[231] Zwar behauptete sich das historische Lied noch länger und zeigte besonders im „Prinz Eugen" (1717) eine „verspätete Nachblüte". Doch sonst offenbarte sich schon bald eine gewisse Armut in der Melodieerfindung im Volksliede.[232] Allerdings nimmt das Lied hier und da im 16. und 17. Jahrhundert einen Aufschwung. Das zeigt neuerdings H. Kretzschmar[233] in seinem Werke „Geschichte des neuen deutschen Liedes" I. Teil; aber — es ist kein Aufschwung des Volksliedes. Denn wenn man näher in die Eröterungen Kretzschmars bezüglich dieser Zeit eindringt, wird man sehen müssen, daß entweder nur die Rede ist vom geistlichen Liede,[234] was Volkslied angeht, vom geistlichen Liede, das wieder so oft entweder nur eine Umdichtung des alten lateinischen Liedes oder ein Herübernehmen aus früheren deutschen Gesängen sei es geistlicher sei es weltlicher Art war, oder man wird finden, daß zwar weltliche Lieder in diesen Zeiten auftreten, aber keine oder nur gar wenige eigentlichen Volkslieder.[235] Auch Namen wie Albert,[236] Voigtländer, Rist, Krieger, Franck usw. können der Zeit das Gepräge an sich nicht wegnehmen. Sogar noch um 1750 klagt Krause, daß man in den Städten nichts als Opernarien hören wollte, und vielleicht etwas übertrieben weist er auf das Nachbarland hin, wie dort das Volkslied anders gepflegt werde.[237a] Aber:

„Dräut der Winter noch so sehr,
Es muß doch Frühling werden."

Das galt auch vom deutschen Volksgesang. Nicht die trockene Nüchternheit, noch bestrickender Rausch oder süße Sentimentalität, nicht steife Gelehrsamkeit oder Phantasterei und dergleichen mehr sollten der deutschen Volkspoesie zum zweitenmal wieder aufhelfen, vielmehr konnte nur die Hinwendung zum Volkstümlichen das erreichen. Das Wiedererwachen des Interesses am Volksliede steht besonders mit der großen Literaturströmung des 18. und 19. Jahrhunderts in Zusammenhang. Damals treten auch wieder Sammlungen von Volksliedern bald sogar reichlich auf. Den Anfang machte freilich ein Engländer Thomas Percy für sein Land mit einer Sammlung englischer und schottischer Volkslieder (1765). Aber — Deutschland blieb nicht zurück; im Gegenteil. Entscheidend wirkten hier in unserm Vaterlande unter den Dichtern: Herder,[237b] Goethe, Bürger, Brentano, Arnim, Tieck, Brüder Grimm, Uhland, Eichendorff, Dyherrn, Arndt, Claudius, Geibel, Hauff, Heine, Hoffmann v. Fallersleben, Hölty, Holtei, Kerner, Körner, W. Müller, Rückert, Schenkendorf, Schiller, Schlippenbach, Simrock usw.[237c] Hätten, um einiger besonders zu gedenken, z. B.: Brentano und Arnim uns nichts anderes hinterlassen, als „Des Knaben Wunderhorn", sie hätten uns genug geschenkt, es ist ein Geschenk echt nationalen Geistes.[238] Die Folge dieses Werkes war, daß man bald eine förmliche Jagd auf die Volkslieder begann. Freilich fehlte noch die strenge wissenschaftliche Forschung und historische Betrachtung. Die Brüder Grimm begannen diese, neben ihnen eine immer wachsende Gelehrtenschar. Vor allem aber ist dies das Verdienst Uhlands in seiner Liedersammlung, die eine mustergültige und für Liliencron, Böhme u. a. vorbildliche Leistung bot.[239] — Was hier von der Poesie dieser Zeit gesagt ist, gilt in gleicher Weise von

***

Digitized by Google

der Musik. Auch sie wußte bald wieder den Weg zum Herzen des Volkes zu finden. Einige Beispiele seien als Beweise angeführt:

Abts „Wenn die Schwalben heimwärts ziehn",
André's „Da lächelt nun wieder",
Beethovens „Grasmücke sag', was flatterst du?",
Beckers „Willkommen, o seliger Abend",
Berners „Nur fröhliche Leute",
„ „Deutsches Herz, verzage nicht",
Cottas „Was ist des Deutschen Vaterland?",
Curschmanns „Schlaf, Kindchen, balde",
Erks „Wie könnt' ich dein vergessen?"
Fescas „An der Saale kühlem Strande",
Fröhlichs „Wem Gott will rechte Gunst erweisen",
Gehrides „Im Wald und auf der Heide",
Georgis „Tra, ri, ra, der Sommer, der ist da",
Gersbachs „Der alte Barbarossa",
Gläsers „Feinde ringsum",
„ „Flamme empor",
„ „Es geht durch alle Lande",
Glücks „Herz, mein Herz, warum so traurig?",
„ „In einem kühlen Grunde",
Groos' „Ach Gott, wie weh tut scheiden",
„ „Freiheit, die ich meine",
„ „Ich bin vom Berg der Hirtenknab",
Grubers „Stille Nacht",
Haydns „Deutschland, Deutschland, über alles",
Himmels „Es kann ja nicht immer so bleiben",
„ „Vater, ich rufe dich",
Hohns „Wohlauf, Kameraden",
Hoffmann v. Fallerslebens „O wie ist es kalt geworden",
Kleins „Wie mir deine Freuden winken",
Kreutzers „Da streiten sich die Leut' herum",
„ „Schon die Abendglocken klangen",
Kückens „Wer will unter die Soldaten",
Lyras „Der Mai ist gekommen",
„ „Durch Feld und Buchenhallen",
„ „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald",
Mozarts „Unsre Wiesen grünen wieder",
„ „Üb' immer Treu und Redlichkeit",
Mendelssohns „Wißt ihr, wo ich gerne weil'",
„ „Wer hat dich, du schöner Wald",
„ „Leise zieht durch mein Gemüt",
„ „Es ist bestimmt in Gottes Rat",
Methfessels „Hinaus in die Ferne",
„ „Stimmt an mit hellem ...",
Musiols „Übers Jahr, mein Schatz",
Neefes „Was frag ich viel nach Geld und Gut",
Nägelis „Dem Kaiser sei mein erstes Lied",
„ „Freut euch des Lebens",
„ „Gegrüßt, du Land der Treue",
„ „Goldne Abendsonne",
Neitharts „Ich bin ein Preuße",
Neßmüllers „Wenn ich mich nach der Heimat sehn'",
Peters' „Strömt herbei, ihr Völkerscharen",
Pohlenz' „Auf, Matrosen, die Anker gelichtet",
Pöthkos „Der Mai ist auf dem Wege",
Reichhardts „Mein Arm wird stark",
„ „Schlaf, Kindlein, schlaf",
„ „Wer hat die schönsten Schäfchen",
Schmitts „Dort, wo der alte Rhein",
Schulz' „Blühe, liebes Veilchen",
„ „Ihr Kinderlein, kommet",
„ „Seht, den Himmel, wie heiter",
„ „Süße, heilige Natur",
Schubarts „Frisch auf, ihr Jäger",
Schuberts „Am Brunnen vor dem Tore",
Schumanns „Wohlauf noch getrunken" (nach der Melodie der 1. Strophe)
Seydlers „Von des Rheines Strand",
Silchers „Ännchen von Tharau",
„ „Ach, du klarblauer Himmel",
„ „Ach, wenn nur der König auch wüßt",
„ „Aus dem Himmel ferne",
„ „Drauß ist alles so prächtig" (Jürgens nach Silcher),
„ „Es geht bei gedämpfter Trommel Klang",
„ „Hab oft im Kreise der Lieben",
„ „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten",
„ „Meinen Heiland im Herzen",
„ „Morgen müssen wir verreisen",
„ „Nun leb wohl, du kleine Gasse",
„ „Wie lieblich schallt",
„ „Zu Augsburg steht ein hohes Haus",
„ „Zu Straßburg auf der Schanz",
Spohrs „Wohlauf in Gottes schöne Welt",
Webers „Du Schwert an meiner Linken",
„ „Leise, leise",
„ „Schlaf, Herzenssöhnchen",
„ „Was glänzt dort im Walde",
„ „Wir winden dir den Jungfernkranz",
A. Webers „Mit dem Pfeil und Bogen",
Wenks „Der Mond, der scheint",
Werners „Sah ein Knab' ein Röslein stehn",
Wesselys „Wohlauf, es ruft der Sonnenschein",
Wilhelms „Es braust ein Ruf",
„ „Kuckuck, Kuckuck",
Wohlfahrts „Treue Liebe bis zum Grabe",
Würfels „Wie herrlich ist's im Wald!",
Zöllners „Das Wandern ist des Müllers Lust",
„ „In der Heimat ist es schön",
Zwings „Preiset die Reben! Hoch preiset den Rhein".

Namen, wie Bach, Barth, Berger, Gersbach, Hanitsch, Hiller, Löwe, Marschner, W. Müller, Reinecke, Zahn, Zelter usw. lassen diese Tatsache weiter erkennen. Leider haben auch in dieser und besonders in neuester Zeit manche Komponisten von Volksliedern den Volkston nicht gefunden.[240] Um so erfreulicher ist es, daß in der erwachenden Zeit des deutschen Volksliedes uns so manche Volksweisen wieder begegnen, die dem Volke als herrliche Gaben solcher, deren Namen verloren gingen, geschenkt wurden. Beweis dafür bieten u. a. folgende teils in ganz Deutschland, teils in einzelnen Gauen verbreitete Weisen:

Ach, ach, ach und ach,
Ach Schätzchen, was hab ich dir zu leide getan,
Ach schönstes Kind, auf dieser Erd',
Ach, wie ist's möglich dann,
Am Montag da fängt die Wochen an,
Am Neckar, am Neckar,
Alles neu macht der Mai,
Als die Preußen marschierten vor Prag (Melodie etwas schwierig),
Als ich ein Junggeselle war,
Als der Mond schien helle,
Als Sankt Katharina,
Alles schweige, jeder neige,
Auf, auf zum fröhlichen Jagen,

Digitized by Google

Auf dieser Welt hab ich kein' Freud',
Auf einem Baum ein Kuckuck saß,
Bald gras' ich am Neckar,
Bei einem Wirte wundermild,
Bei Sedan auf den Höhen,
Bin i nit a lustiger Schweizerbua,
Brüder, Brüder, jetzt geht's in den Krieg,
Da droben auf jenem Berge,
Da drunten im Garten, da ist,
Das Laub fällt von den Bäumen,
Das Leben bringt groß Freud',
Das Schiff streift durch die Wellen,
Daß's im Wald finst'r is,
Der Kuckuck auf dem Zaune saß,
Der beste Freund ist in dem Himmel,
Der Kaiser ist ein lieber Mann (nach Mozart),
Denk' ich alleweil,
Den Sonntag, den Montag in aller Fruh,
Des Sonntags in der Morgenstund',
Die Sonne sank, der Abend naht,
Die Sonne sank im Westen,
Die Truschel und Frau Nachtigall,
Dort auf gen Leidle,
Dort hoch auf der Alpe,
Dort unten in der Mühle (nach Glück),
Droben auf grüner Waldheid,
Drunten im Unterland,
Ein Heller und ein Batzen,
Einen goldnen Wanderstab,
Ein Jäger aus Kurpfalz,
Ein Schäfer trägt Sorgen,
Ein Stern muß stehn,
Ein Sträußchen am Hute,
Ein Männlein steht im Walde,
Ein Kirchlein steht im Blauen,
Ei wie bin i a lustiger Bua,
Erhebt euch von der Erde,
Es duften die Blumen nun wieder im Hag,
Es, es, es und es,
Es gingen drei Reiter wohl auf die Birsch,
Es hatten sich sieben und siebenzig Schneider verschworn,
Es isch kei sölige Stamme,
Es ist nichts Lustigers auf der Welt,
Es kam von einer Neustadt her,
Es ritten drei Reiter zum Tore hinaus,
Es sangen drei Engel,
Es sei mein Herz und Blut geweiht,
Es seind einmal drei Schneider gewes'n,
Es stand eine Linde im tiefen Tal,
Es steht ein Baum im Odenwald,
Es war einmal ein feiner Knab,
Es war einmal ein' große Stadt,
Es waren einmal drei Reiter gefangen,
Es waren einmal zwei Bauerssöhn',
Es waren einmal zwei Schwestern,
Es waren einst drei Kaiser,
Es wohnt ein Markgraf an dem Rhein,
Fahr mer net über mein Ackerle,
Fahret hin, fahret hin,
Feldeinwärts flog ein Vögelein,
Fort, fort, fort und fort,
Freude, schöner Götterfunken,
Frisch auf, frisch auf (Bergmannslied),
Fruh, fruh, des Morgens fruh,
Fuchs, du hast die Gans gestohlen,
Gestern abend ging ich aus,
Glück auf, Glück auf, der Bergmann,
Gor a wunderliebs Diendl,
Guter Mond, du gehst so stille,
Hab' ich mir schon längst gedacht,
Heil dir, o Oldenburg,
Heute scheid' ich, heute wandr' ich,
Hiezt hab i mein Treuheit,
Hinaus, hinaus, es ruft das Vaterland,
Hoffnung, Hoffnung, komm nur bald,
Holzäpfelbäumche, wie sauer ist der Wein,
Horch, was kommt von draußen 'rein?,
Hört ihr Herrn und laßt euch sagen,
Hör' uns, Allmächtiger,
Ich armer Has' im weiten Feld,
Ich armes Waldhäselein auf freiem Feld,
Ich geh durch einen grasgrünen Wald,
Ich habe mir eines erwählet,
Ich hab' mich ergeben,
Ich hatt' einen Kameraden (nach alter echter Melodie)
Ich schieß den Hirsch,
Ich singe mein Abendliedche,
Ich weiß nicht, bin ich reich oder arm,
Ich will in Garten gehen,
Ich wollt' ein Bäumchen steigen,
Ich wollt', ich läg' und schlief,
Ihr Christen, groß und klein,
Jetzt gang i ans Brünnele (schwäbisch),
Jetzt geh ich ans Brünnelein (aus der Wetterau),
Im Himmel, im Himmel ist Freude so viel,
Im Krug zum grünen Kranze,
Im schönsten Wiesengrunde,
In jedes Haus, wo Liebe wohnet,
In Trauern und Unruh,
Johann von Nepomuk, ein' Zier der Prager Bruck,
Jung Siegfried war ein stolzer Knab,
Jung Siegfried zog in die Welt hinein,
Kein Feuer, keine Kohle,
Kimmt a Vogerl geflogе,
König Wilhelm saß ganz heiter,
Lang genug hab ich geschwiegen,
Laß mich nur fliegen hin,
Laue Lüfte fühl' ich wehen,
Lieb ist ein Blümelein,
Liebchen ade,
Liebster Freund, ich frage dich,
Lustiger Matrosensang (von Pohlenz?)
Mädle, ruck, ruck, ruck an meine grüne Seite.
Maria, die wollt wandern,
Mein Herz ist im Hochland,
Mit klingendem Spiel und Fahnen,
Morgen kommt der Weihnachtsmann,
Morgen muß ich fort von hier (auch von Silcher),
Morgenrot, Morgenrot,
Müde bin ich, geh zur Ruh,
Muß dich lassen, schöner Rhein,
Muß i denn, muß i denn,
Nachtigall, ich hör' dich singen,
Nachtigall, Nachtigall,
Nächten, als ich schlafen ging,
Nun ade, du mein lieb Heimatland,
Nun so reis' ich weg von hier.
O Berlin, ich muß dich lassen,
O du Deutschland,
O du fröhliche, o du selige,
O Engel, allerschönstes Kind,
Oft mancher muß leiden,
O Himmel, wie lang soll ich noch tragen,
O Straßburg, o Straßburg,
O Tannenbaum, o Tannenbaum, wie grün,
O Tannenbaum, du bist ein edler Zweig,
O wie lustig läßt sich's jetzt marschieren,
Preisend mit viel schönen Reden,
Rühret die Trommel,
Sag mir das Wort, dem so gern . . .,
Schatz, mein Schatz, warum so traurig,
Schätzchen ade, Scheiden tut weh,
Schätzchen, reich mir deine Hand,
Schätzchen, was machest du,

Digitized by Google

Schön ist die Jugend,
Schönster Herr Jesu, Schöpfer aller Dinge,
Schönster Schatz, mein Augentrost,
Schönstes Kind, zu deinen Füßen,
Schönstes Schätzchen, wackres Mädchen,
Schönste Augen, schöne Strahlen,
Seht, wie die Sonne schon sinket,
Sei nur still, hab' lang geschwiegen,
Schier dreißig Jahre bist du alt,
Sieh an mein schönstes Kind,
's ist nichts mit den alten Weibern,
Sind wir geschieden,
So scheiden wir mit Sang und Klang,
So viel der Mai auch Blümlein beut,
So viel Stern am Himmel stehen,
Spinn, spinn, mein liebe Tochter,
Spring auf, spring auf, fein's Hirschelein,
Steh ich in finstrer Mitternacht,
Sum, sum, sum,
Und als die Schneider Jahrtag hatt'n,
Vögelein im Tannenwald,
Von des Rheines Strand,
Von meinem Bergli muß i scheiden,
Wann i hald frua aufsteh,
Wann zu mei'm Schätzel kommst,
Was blasen die Trompeten,
Was bringt der Weihnachtsmann,
Was hab ich denn meinem feins Liebchen getan,
Was kann einen mehr ergötzen,
Weißt du, wieviel Sternlein stehen,
Wenn der Schnee von der Alma wegageht,
Wenn ich an den letzten Abend gedenk,
Wenn ich den Wandrer frage? (nach Brückner),
Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär',
Wenn ich ein Vöglein wär',
Wenn ich ein Waldvöglein wär',
Wenn 's Mailüfterl weht (nach Kreißl),
Wenn zu mei'm Schätzel kommst,
Wer bekümmert sich und wenn ich wandre,
Wer meine Gans gestohlen hat,
Wer weiß, woraus das Brünnlein quillt,
Wie die Blümlein draußen zittern,
Wie ist doch die Erde so schön,
Willst du mich denn nicht mehr lieben,
Winter ade, scheiden tut weh,
Wir kommen daher ohn' allen Spott,
Wo a klein's Hüttle steht,
Wo findet die Seele,
Wo gehst du hin, du Stolze,
Wohlauf noch getrunken
Wo ist denn das Mädchen,
Wollt ihr wissen, wie der Bauer,
Wo Mut und Kraft,
Z'nächst bin i halt gange,
Zu Mantua in Banden,
Zu Sedan auf der Aue,
Zu Straßburg auf der Schanz,
Zu Straßburg auf der langen Brück,
Zwei Herzen im Leben,
Zwischen Berg und tiefem Tal.

Aus den angeführten Weisen[241] leuchtet uns das wieder erwachte Lied des deutschen Volkes entgegen. Es spiegelt sich darin das deutsche Gemüt. „Freude und Leid, Wonne und Wehmut, Lust und Trauer, Ernst und Schmerz ... Liebe und Treue, Glaube und Frömmigkeit, Wahrheit und Tugend, resolute Weltlust und demütige Gesinnung ... das weiche Säuseln des Frühlings, wie das rauhe Stürmen des Herbstes"[242] — kommt in diesen Äußerungen des Volksgeistes zum Ausdruck. —

Schade, daß bei manchen recht netten Melodien, die ich noch anführen könnte, der Text nicht gut ist, besonders bei gewissen Liebesliedern. Dies Leid — welches hoffentlich in diesen ernsten Zeiten auch ein anderes Antlitz erhalten wird — wird aber anderseits auch durch anderes gemildert z. B. durch die vielen nicht nur in früheren, sondern auch besonders in letzten Jahren immer mehr um sich greifenden gesunden Spiellieder speziell der Kinder. Echte Volksweisen sind es, und gerade in ihnen kann man wieder so recht erkennen, wie ein Lied aus dem andern erwächst, wie ein Spiellied dem andern die Melodie zum Teil oder gar ganz mitgegeben;[243] gerade in ihnen kann man aber auch besonders die exhibitive und effektive Schönheit unseres deutschen Volksliedes ersehen, ja miterleben. — Möge vor allem die jetzige ernste Zeit des Krieges und die demselben wohl bald folgenden, so ersehnten, aber, wie schon jetzt zu ersehen, noch länger schwer lastenden Zeiten des Friedens uns im Volksliede wieder schöne neue Weisen erschließen zur Erfrischung der Seele, zum Verscheuchen des Kummers, zur Gewinnung wahrer Herzensfreude, zum Antrieb zum Guten, zum Wecken der Liebe im Heim, zum Staate, zur Kirche usw. für jetzt und für immer. In einem Artikel: „Der Krieg und die deutsche Musik"[244] ruft Hatzfeld am Schlusse seiner Ausführungen kurz, aber bezeichnend aus: „Ob wir nach dem Kriege das Große finden werden? Sicherlich nicht, wenn wir in dem Kriege nicht selber groß geworden sind. Denn auch die Kunst ruht auf dem Grunde der Sittlichkeit. Gibt es einmal keine deutsche Kunst mehr, dann gibt es auch kein deutsches Vaterland mehr. Wer den kategorischen Imperativ, der darin liegt, verstehen kann, der merke sich ihn." Gilt das allgemein von der Pflege der deutschen Kunst, dann doch besonders von der Pflege der Kunst, die unserm Volke so besonders eigen; und das ist doch vor allem — die Pflege unseres deutschen Volksliedes. In dieser Hinsicht kann ich fürs Volk klarer und offener sprechen: Gibt es kein deutsches Volkslied mehr, dann gibt es auch kein

Digitized by Google

deutsches Vaterland mehr. Wenn der Krieg darum schon das erreichen könnte und würde, daß Deutschland sich einmal seines Schatzes in seinen herrlichen Volksweisen bewußt würde und bewußt bliebe, diese Weisen als etwas Hehres und Edles, von Ahnen schon überkommenes Kleinod gegen alles Niedrige und Sentimentale, von Außen eventuell Geliehenes hochhalten und weiter pflegen würde, dann hätte der Krieg schon viel, sehr viel erreicht. Zu begrüßen ist es darum, wie man gerade jetzt sich allenthalben dessen bewußt wird, wie man auf dieses Eintreten für unser Volkslied auf den verschiedensten Seiten bedacht ist: Bibliotheken, Gesellschaften, Forscher usw. treten gerade in dieser Hinsicht jetzt energisch auf. Möge doch die Kraft nicht erlahmen, nein — möge noch immer mehr und immer begeisterter für diese edle Sache der Kampf durchgefochten werden; es gilt die Ehre unseres Volksliedes, nein, die Geschichte unseres Volkes und seines Liedes zeigt uns mehr: es gilt — die Ehre unseres Volkes, es gilt — noch mehr —, das Lebensmark unseres Volkes und damit zugleich — das Leben und die Existenz unseres Volkes zu wahren! —

Einen Abschluß bräuchte ich eigentlich diesen meinen Ausführungen über „das Musikalisch-Schöne im deutschen Volksliede" nicht zu geben. Die Geschichte des Musikalisch-Schönen, die Geschichte des deutschen Volksliedes, vor allem die inmitten behandelte Frage haben es immer wieder und wieder uns kundgetan, welche, ja welche Fülle von Schönheit in unseren deutschen Volksweisen ruht. Bei alldem muß man sich wundern, ja noch mehr, — ich muß's gestehen, man kann's nicht fassen, daß bei alldem Schönen, welches uns hier als formale zwar nicht als maßgebender Faktor, um so mehr aber als exhibitive und effektive Schönheit in verschiedenster Weise entgegentritt, doch — zwar ward's schon früher des öftern betont, aber es kann nicht oft genug zur Warnung wiederholt werden — von manchen, ja selbst von solchen, die gebildet sein wollen, das Volkslied nicht verstanden wird, daß gerade in letzten Jahren immer wieder und wieder Rufe zur Rettung des Volksliedes allüberall in unsern Landen erschallen mußten. „Weswegen ist denn unsere Musik so gewaltig herangewachsen, weswegen erzwingt sie sich heute gebieterisch allüberall Ehre und Einfluß ... ?" fragt einmal P. Marsop[245] allgemein bezüglich unserer deutschen Musik. „Weil sie aus nationaler Erde gewachsen und zu nationaler Kraft erstarkt ist," lautet seine Antwort. Und gilt dies allgemein von der deutschen Musik, dann doch sicher von dem Zweige unserer heimischen Muse, der als besonders stolzer Baum aus nationaler Erde gewachsen und zu nationaler Kraft erstarkt ist." Und — wir wollten uns dessen nicht bewußt sein, wir wollten hier in diesem besonders wichtigen Faktor unserer Volksbildung zurückstehen? „Nein der Dienende, der Arbeiter, der Handwerker ..." und jeder Stand „verlangt, wie billig, seinen Anteil an Musik," ruft Ambros[246] einmal aus. Und wir wollten ihm diesen seinen Anteil vorenthalten? Soll denn weiter noch gehört werden müssen, was Ambros ebenda im Anschluß an seine Worte ausruft: Und, was man dem Volke bietet, was ist es! — „Musik aus der Tanzkneipe oder aus dem welschen Opernhaus. Es macht den Eindruck, als reiche man dem Dürstenden statt der Gottesgabe des frischen, klaren, silberhellen Wassers und des goldenen, herzerfreuenden Weines — berauschenden Branntwein und gemeinen Fusel."!! Sollen solche Vorwürfe weiter an unser Ohr dringen! Nein, nimmermehr. Das Musikalisch-Schöne im deutschen Volksliede kann und muß mithelfen an der Heilung der Krebsschäden unserer Zeit, muß mithelfen an der Lösung der sozialen Frage der heutigen, so armen Welt. Greifen wir darum doch alle mit ein zur Lösung dieser für den einzelnen wie für die Gesamtheit so wichtigen Frage. Gerade das Volkslied hat „seine eigene Schwebe, worin es jeden trägt und hält, der sich ihm anvertraut."[247] Und wir wollten zögern, dem echten, gesunden, von Schönheit prangenden deutschen Liede uns recht zu weihen!? Nein. Wenn Tilke[248] von den alten Kirchenliedern so begeistert uns zuruft:

„Die alten Kirchenlieder,
O singe sie aufs neu ...",

Digitized by Google

Schön ist die Jugend,
Schönster Herr Jesu, Schöpfer aller Dinge,
Schönster Schatz, mein Augentrost,
Schönstes Kind, zu deinen Füßen,
Schönstes Schätzchen, wackres Mädchen,
Schönste Augen, schöne Strahlen,
Seht, wie die Sonne schon sinket,
Sei nur still, hab' lang geschwiegen,
Schier dreißig Jahre bist du alt,
Sieh an mein schönstes Kind,
's ist nichts mit den alten Weibern,
Sind wir geschieden,
So scheiden wir mit Sang und Klang,
So viel der Mai auch Blümlein beut,
So viel Stern am Himmel stehen,
Spinn, spinn, mein liebe Tochter,
Spring auf, spring auf, fein's Hirschelein,
Steh ich in finstrer Mitternacht,
Sum, sum, sum,
Und als die Schneider Jahrtag hatt'n,
Vögelein im Tannenwald,
Von des Rheines Strand,
Von meinem Bergli muß i scheiden,
Wann i hald frua aufsteh,
Wann zu mei'm Schätzel kommst,
Was blasen die Trompeten,
Was bringt der Weihnachtsmann,
Was hab ich denn meinem feins Liebchen getan,
Was kann einen mehr ergötzen,
Weißt du, wieviel Sternlein stehen,
Wenn der Schnee von der Alma wegageht,
Wenn ich an den letzten Abend gedenk,
Wenn ich den Wandrer frage? (nach Brückner),
Wenn ich ein kleines Waldvöglein wär',
Wenn ich ein Vöglein wär',
Wenn ich ein Waldvöglein wär',
Wenn 's Mailüfterl weht (nach Kreißl),
Wenn zu mei'm Schätzel kommst,
Wer bekümmert sich und wenn ich wandre,
Wer meine Gans gestohlen hat,
Wer weiß, woraus das Brünnlein quillt,
Wie die Blümlein draußen zittern,
Wie ist doch die Erde so schön,
Willst du mich denn nicht mehr lieben,
Winter ade, scheiden tut weh,
Wir kommen daher ohn' allen Spott,
Wo a klein's Hüttle steht,
Wo findet die Seele,
Wo gehst du hin, du Stolze,
Wohlauf noch getrunken
Wo ist denn das Mädchen,
Wollt ihr wissen, wie der Bauer,
Wo Mut und Kraft,
Z'nächst bin i halt gange,
Zu Mantua in Banden,
Zu Sedan auf der Aue,
Zu Straßburg auf der Schanz,
Zu Straßburg auf der langen Brück,
Zwei Herzen im Leben,
Zwischen Berg und tiefem Tal.

Aus den angeführten Weisen[241] leuchtet uns das wieder erwachte Lied des deutschen Volkes entgegen. Es spiegelt sich darin das deutsche Gemüt. „Freude und Leid, Wonne und Wehmut, Lust und Trauer, Ernst und Schmerz ... Liebe und Treue, Glaube und Frömmigkeit, Wahrheit und Tugend, resolute Weltlust und demütige Gesinnung ... das weiche Säuseln des Frühlings, wie das rauhe Stürmen des Herbstes"[242] — kommt in diesen Äußerungen des Volksgeistes zum Ausdruck. —

Schade, daß bei manchen recht netten Melodien, die ich noch anführen könnte, der Text nicht gut ist, besonders bei gewissen Liebesliedern. Dies Leid — welches hoffentlich in diesen ernsten Zeiten auch ein anderes Antlitz erhalten wird — wird aber anderseits auch durch anderes gemildert z. B. durch die vielen nicht nur in früheren, sondern auch besonders in letzten Jahren immer mehr um sich greifenden gesunden Spielliedersspeziell der Kinder. Echte Volksweisen sind es, und gerade in ihnen kann man wieder so recht erkennen, wie ein Lied aus dem andern erwächst, wie ein Spiellied dem andern die Melodie zum Teil oder gar ganz mitgegeben;[243] gerade in ihnen kann man aber auch besonders die exhibitive und effektive Schönheit unseres deutschen Volksliedes ersehen, ja miterleben. — Möge vor allem die jetzige ernste Zeit des Krieges und die demselben wohl bald folgenden, so ersehnten, aber, wie schon jetzt zu ersehen, noch länger schwer lastenden Zeiten des Friedens uns im Volksliede wieder schöne neue Weisen erschließen zur Erfrischung der Seele, zum Verscheuchen des Kummers, zur Gewinnung wahrer Herzensfreude, zum Antrieb zum Guten, zum Wecken der Liebe im Heim, zum Staate, zur Kirche usw. für jetzt und für immer. In einem Artikel: „Der Krieg und die deutsche Musik"[244] ruft Hatzfeld am Schlusse seiner Ausführungen kurz, aber bezeichnend aus: „Ob wir nach dem Kriege das Große finden werden? Sicherlich nicht, wenn wir in dem Kriege nicht selber groß geworden sind. Denn auch die Kunst ruht auf dem Grunde der Sittlichkeit. Gibt es einmal keine deutsche Kunst mehr, dann gibt es auch kein deutsches Vaterland mehr. Wer den kategorischen Imperativ, der darin liegt, verstehen kann, der merke sich ihn." Gilt das allgemein von der Pflege der deutschen Kunst, dann doch besonders von der Pflege der Kunst, die unserm Volke so besonders eigen; und das ist doch vor allem — die Pflege unseres deutschen Volksliedes. In dieser Hinsicht kann ich fürs Volk klarer und offener sprechen: Gibt es kein deutsches Volkslied mehr, dann gibt es auch kein

Digitized by Google

deutsches Vaterland mehr. Wenn der Krieg darum schon das erreichen könnte und würde, daß Deutschland sich einmal seines Schatzes in seinen herrlichen Volksweisen bewußt würde und bewußt bliebe, diese Weisen als etwas Hehres und Edles, von Ahnen schon überkommenes Kleinod gegen alles Niedrige und Sentimentale, von Außen eventuell Geliehenes hochhalten und weiter pflegen würde, dann hätte der Krieg schon viel, sehr viel erreicht. Zu begrüßen ist es darum, wie man gerade jetzt sich allenthalben dessen bewußt wird, wie man auf dieses Eintreten für unser Volkslied auf den verschiedensten Seiten bedacht ist: Bibliotheken, Gesellschaften, Forscher usw. treten gerade in dieser Hinsicht jetzt energisch auf. Möge doch die Kraft nicht erlahmen, nein — möge noch immer mehr und immer begeisterter für diese edle Sache der Kampf durchgefochten werden; es gilt die Ehre unseres Volksliedes, nein, die Geschichte unseres Volkes und seines Liedes zeigt uns mehr: es gilt — die Ehre unseres Volkes, es gilt — noch mehr —, das Lebensmark unseres Volkes und damit zugleich — das Leben und die Existenz unseres Volkes zu wahren! —

Einen Abschluß bräuchte ich eigentlich diesen meinen Ausführungen über „das Musikalisch-Schöne im deutschen Volksliede" nicht zu geben. Die Geschichte des Musikalisch-Schönen, die Geschichte des deutschen Volksliedes, vor allem die inmitten behandelte Frage haben es immer wieder und wieder uns kundgetan, welche, ja welche Fülle von Schönheit in unseren deutschen Volksweisen ruht. Bei alldem muß man sich wundern, ja noch mehr, — ich muß's gestehen, man kann's nicht fassen, daß bei alldem Schönen, welches uns hier als formale zwar nicht als maßgebender Faktor, um so mehr aber als exhibitive und effektive Schönheit in verschiedenster Weise entgegentritt, doch — zwar ward's schon früher des öftern betont, aber es kann nicht oft genug zur Warnung wiederholt werden — von manchen, ja selbst von solchen, die gebildet sein wollen, das Volkslied nicht verstanden wird, daß gerade in letzten Jahren immer wieder und wieder Rufe zur Rettung des Volksliedes allüberall in unsern Landen erschallen mußten. „Weswegen ist denn unsere Musik so gewaltig herangewachsen, weswegen erzwingt sie sich heute gebieterisch allüberall Ehre und Einfluß ... ?" fragt einmal P. Marsop[245] allgemein bezüglich unserer deutschen Musik. „Weil sie aus nationaler Erde gewachsen und zu nationaler Kraft erstarkt ist," lautet seine Antwort. Und gilt dies allgemein von der deutschen Musik, dann doch sicher von dem Zweige unserer heimischen Muse, der als besonders stolzer Baum aus nationaler Erde gewachsen und zu nationaler Kraft erstarkt ist." Und — wir wollten uns dessen nicht bewußt sein, wir wollten hier in diesem besonders wichtigen Faktor unserer Volksbildung zurückstehen? „Nein der Dienende, der Arbeiter, der Handwerker ..." und jeder Stand „verlangt, wie billig, seinen Anteil an Musik," ruft Ambros[246] einmal aus. Und wir wollten ihm diesen seinen Anteil vorenthalten? Soll denn weiter noch gehört werden müssen, was Ambros ebenda im Anschluß an seine Worte ausruft: Und, was man dem Volke bietet, was ist es! — „Musik aus der Tanzkneipe oder aus dem welschen Opernhaus. Es macht den Eindruck, als reiche man dem Dürstenden statt der Gottesgabe des frischen, klaren, silberhellen Wassers und des goldenen, herzerfreuenden Weines — berauschenden Branntwein und gemeinen Fusel."!! Sollen solche Vorwürfe weiter an unser Ohr dringen! Nein, nimmermehr. Das Musikalisch-Schöne im deutschen Volksliede kann und muß mithelfen an der Heilung der Krebsschäden unserer Zeit, muß mithelfen an der Lösung der sozialen Frage der heutigen, so armen Welt. Greifen wir darum doch alle mit ein zur Lösung dieser für den einzelnen wie für die Gesamtheit so wichtigen Frage. Gerade das Volkslied hat „seine eigene Schwebe, worin es jeden trägt und hält, der sich ihm anvertraut."[247] Und wir wollten zögern, dem echten, gesunden, von Schönheit prangenden deutschen Liede uns recht zu weihen!? Nein. Wenn Tilike[248] von den alten Kirchenliedern so begeistert uns zuruft:

„Die alten Kirchenlieder,
O singe sie aufs neu ...",

Digitized by Google

so möchte ich am Schlusse dieser Eröterungen dieselben Worte mit kurzer Änderung am Eingang vorführen:

„Die alten Volkeslieder,
O singe sie aufs neu,
Und sing' sie immer wieder,
Du Volk der deutschen Treu'!
An ihrem Feuer labe
Dich gern beim Saitenspiel;
Mit diesem Pilgerstabe
Kommst du gewiß ans Ziel.
So singe, daß es dringe
— — — — — — — — — —
Bis an der Nordsee Strand,
So bist du wohlberaten,
Mein deutsches Vaterland."

Und nicht bloß die alten Volkeslieder mögen so ob ihrer musikalischen Schönheit wieder aufs neue ertönen, nein — auch die neuen, echten, gesunden, herzerfrischenden Volksweisen mögen bald aufgegriffen und ins Volk hineingetragen werden. Tuen wir das, dann wirken wir mit dem Staate im Geiste des Staates für unser gutes deutsches Volkslied und damit zugleich für unser deutsches Vaterland.

Anmerkungen.

[230] Janssen l. c. VI, 195; dort auch das Nähere darüber.

[231] Vgl. Arnold in Chrys. Jahrbüchern 2, 21, 169. Als Grund gibt selber dort an, daß diese Zeiten „keine Zeiten für die weichen Akzente unseres harmlosen Volksliedes waren. Als andere Gründe sind anzuführen: Das Haschen, die „Poesie kunstvoller zu gestalten und eine der antiken oder der zeitgenössischen romanischen ... gleichartige Kunstpoesie zu schaffen", dann weiter, „daß in jener Zeit die Musik ... unter italienischem Einfluß eine andere Form annahm" (Fischer in Einleitung zu Uhland I, 8) usw. Bezeichnend sind auch Worte, wie u. a. Dommer S. 195 als Einleitung zum Kap. VIII seiner Musikgeschichte „Die Tonmeister der protestant. Kirche im 16. Jahrh." uns zuruft: „Daß wir Entstehung, Wachstum und hohe Blüte aller Künste christlicher Zeit, insbesondere der Tonkunst, der römischen Kirche zu danken haben, ist eine natürliche Tatsache." Vgl. auch Arnold „Das deutsche Volkslied" S. 6.

[232] Vgl. Dommer S. 94, der dort auch folgendes dartut: „Nicht einmal die Weisen, die die Protestanten für ihren neuen Kirchengesang brauchten, waren ihre eigenen Produkte ..." Da so oft behauptet wird, Luther habe besonders auf das Volkslied, auch auf dessen Melodien eingewirkt, so sehe man sich — um von vielen anderen Autoren zu schweigen — nur Dommer S. 209/12 an, und man wird finden, was übrig bleibt. Geschichtslügen, wie bei Arnold „Das deutsche Volkslied" S. 158 und vielen anderen zu lesen, sind damit von selbst geschlagen. Übrigens müssen Betreffende das selbst gelegentlich eingestehen. Vgl. z. B. Arnold l. c. S. 177/178.

[233] Vgl. Kretzschmar l. c. S. 1, 13, 14, 104, 132 usw.

[234] Natürlich können hier nicht alle Einzelerscheinungen des geistlichen Liedes seit der Reformation angeführt werden; und doch will ich's nicht unterlassen, einiges wenigstens vorzuführen, vor allem schon aus dem Grunde, um zu zeigen, daß nicht nur auf protestantischer Seite für geistliche Volkslieder als für das Volk so wichtig gesorgt wurde, sondern auch auf katholischer Seite weiter in diesen Bahnen fortgeschritten wurde.

a) Auf katholischer Seite seien von Komponisten, Dichtern, Sammelwerken wenigstens folgende genannt: Witzel, Querhammer, Vehe, Leisentritt, Corner, das Dillinger Gesangbuch usw., die Psalmenübersetzungen, dann weiter Fr. v. Spe, Angelus Silesius, Wilh. Nakatenus, Procop v. Templin, Laur. von Schnifis, ferner die überaus zahlreichen, besonders im 17. und 18. Jahrhundert auftretenden Gesangbücher. Vgl. über diese Proben unserer Volkspoesie und -Musik und auch über spätere Zeiten: Funcke in Mus. Sacra 1913, 169, 190, 226 . . .; Weinmann, „Gesch. d. Kirchenmusik" S. 58 . . .; Wackernagel, Kehrein, Koch, Bones Kantate (in Mus. Sacra 1916, 18 . . .), Benziger, „Das Kirchenlied . . ." (Cäc.-Ver.-Org. 1911, 50) usw.

b) Auf protestantischer Seite erschienen auch bald Gesangbücher, z. B. das Walthersche — für Gemeindegesang freilich zu schwer —, das Breslauer u. a. Ferner unter Dichtern und Komponisten von Volksgesängen für Kirche: Lobwasser, Speratus, Gramann, Jonas, Eber u. a.; A. v. Bruck, G. Rhaw, Agricola, Ducis, Mahn, Calvisius, J. a Burck, N. Herrmann, B. Gesius, N. Selnecker, M. Vulpius, L. Haßler, J. Eccard, Praetorius, Schein, Schütz, Kuhnau, J. S. Bach, Händel usw. Vgl. darüber Koch, „Gesch. d. Kirchenliedes"; Zahn, „Die Melodien des deutschen evangelischen Kirchenliedes . . ."; Kümmerle, „Enzyklopädie der evang. Kirchenmusik"; Weinmann, „Gesch. d. Kirchenmusik" 50 . . .; Dommer, „Handbuch der Musikgeschichte" S. 195 u. a.

Interessant sind manche Äußerungen dieser Forscher. So z. B. äußert sich Dommer: „Es war also zuerst der alte lateinische Kirchengesang, bei dem der Gemeindegesang der Protestanten Anleihe machte . . ." (197); „die zweite Quelle des lutherischen Gemeindegesanges war der vorprotestantische deutsche geistliche Gesang . . ." (200); „endlich und vorzugsweise war es der weltliche und Volksgesang, aus dem die neue Kirche die schönsten Perlen wählte, um sich damit zu schmücken" (202) usw. Ganz dieselben Gedanken finden wir bei Arnold, der sonst so voll von Lob für das 16. Jahrhundert ist. Auch er muß gestehen: „Die geistlichen Volkslieder . . . gaben die Anregung zum evangelischen Kirchenliede, das ihnen seine Ausdrucksmittel und poetische Kraft verdankt. Luthers Lieder ganz besonders wurzeln in den alten Volksgesängen und sind zum Teil nur Umdichtungen oder Erweiterungen derselben." (Arnold „Das deutsche Volkslied" S. 412.)

[235] Kretzschmar l. c. S. 142.

[236] Bezüglich Alberts, der von einigen als „Vater des deutschen Liedes" gefeiert wird, sagt Dommer l. c. S. 390: Seine Gesänge stehen „mit Ehren an der Spitze der Entwicklung des deutschen begleiteten Kunstliedes".

Digitized by Google

[237a] Kretzschmar l. c. S. 235.

[237b] Mit Absicht stelle ich den Namen Herder an die Spitze. Er, dem „die alten Lieder . . . der Schlüssel 'sind, mit dem er in das Seelenleben der Völker einzudringen versucht", verdient „den Ehrennamen eines deutschen Percy". Arnold „Das deutsche Volkslied" S. 22 und 23. —

[237c] Vgl. dazu auch Arnold „Das deutsche Volkslied" S. 8, wo zugleich noch anderer Verdienst um diese Sache erwähnt wird, z. B. Boie, Voß, Brückner, Miller usw.; ebenso Arnold S. 30, wo Namen wie Seybold, Anton, Meißner, Klostermayer, Elwert, Gräter, Leon, Koch usw. mit Recht vorgeführt werden. — Selbst Zeitschriften wurden eigens für diese Dinge gegründet, z. B. Meißners „Apollo".

[238] Vgl. Schmitt, „Das deutsche Lied" S. 11; dort auch zwei Urteile darüber von Goethe und Heine. Vgl. weitere Urteile darüber von H. v. Fallersleben, H. Paul usw. in Arnold „Das deutsche Volkslied" S. 38. S. 35 gibt er auch die Quellen kurz an.

[239] Werke wie Erks „Deutscher Liederhort"; Friedländer, „Das deutsche Lied im 18. Jahrh."; Kretzschmar, „Gesch. des deutschen Liedes" ...; Reißmanns Werke über das deutsche Lied; Boeckel, „Psychol. der Volksdichtung"; Vilmar, „Handbuch für Freunde des deutschen Volksliedes"; H. v. Fallersleben nicht zu vergessen usw. beweisen ebenfalls, wie die neuere Zeit des Volksliedes, sowohl was Poesie als was Musik angeht, sich wieder annahm. Nicht unerwähnt dürfen bleiben Büschings und von der Hagens „Sammlung deutscher Volkslieder" (2. Aufl. 1887); ferner die Sammlungen historischer Volkslieder von Rocholz, Soltau, Körner, v. Liliencron, v. Ditfurth usw. Vgl. noch genauere Literatur in der Vorrede zu Erks „Deutscher Liederhort" V. — Will einer noch eine kurze Zusammenstellung von Volksliedern einzelner Landesteile unseres Vaterlandes, so sei er zur Orientierung hingewiesen auf „Allgemeine Musikzeitung" 1898 S. 45, resp. Meyers „Konversationslexikon", Artikel: „Volkslied".

[240] Man setze sich doch nicht so leichtsinnig über gewisse falsche Gedanken heuriger Zeit hinweg, so z. B.: daß das betr. Lied fürs Volk gut genug sei oder: Wofür Volkslieder komponieren, über solche simple Sachen müsse man sich hinwegsetzen usw. Würden manche Dichter und Komponisten etwas mehr den Gedanken der musikalischen Ästhetik, wie früher beleuchtet, nachgehen, dann würden von selbst solche Gedanken zerstieben. Man denke doch z. B. nur an oben angeführte Worte Elwerts und vor allem an die Worte unseres Kaisers: „Zeigen Sie, ... welch eine Fülle von Poesie und Kunst im deutschen Volksliede vorhanden ist." In einem einzigen Volksliede steckt manchmal mehr als in vielen anderen großen Werken. Drum weiter im idealen Schaffen und Streben. Aber vergesse man nicht, immer wieder sich vorzuhalten, welche Eigenschaften ein Volkslied haben muß, damit es echtes Volkslied sein und bleiben kann: Einfachheit, Wahrheit, Unmittelbarkeit, Dichtung, die fürs Volk singbar (vgl. früher angeführte Worte Hands). Vor allem die Einfachheit darf nie fehlen. Und „ein einfaches Lied für das Volk machen, das durchschlägt, ist bekanntlich nicht so leicht, wie es scheint, ja eine wahre und ansehnliche Kunst"(Gietmann in Mus. Sacra 1899, S. 61). Viel leichter ist's, hundert Walzer zu machen, als ein gutes Volkslied. — Das möge aber auch das Volk sich tiefins Herz schreiben und darum an diesen „simplen" Liedern nicht so vorbeigehen. Wo echtes Volkslied noch blüht und gedeiht, da wird und muß auch die echte Volksgesundung sein und bleiben, das möge sich unser deutsches Volk in seinem und der Nachkommenschaft Interesse immer wieder und wieder vor Augen halten.

[241] Es könnten ja noch viele andere angeführt werden. Vgl. Anm. 239; aber, wohin würde es mich in dieser kurzen Abhandlung führen! Würden die angeführten gesunden, kräftigen Volksweisen wieder genügend erklingen, für einzelne wie für das Gesamtwohl würden sie Gesundung bringen.

[242] Schmitt, „Das deutsche Volkslied" S. 15.

[243] Vgl. darüber Anm. 198. Nur einige Beispiele seien hier aus dem netten Werkchen von Jöde, „Ringel, Rangel, Rosen" (Teubner) meinerseits vergleichend dem Leser vorgeführt. Ich stelle da gegenüber

„Es regnet, es regnet und
Meine Mutter hat gepflanzet" usw.; ferner:
„Wir treten auf die Kette,
Es regnet auf der Brücke,
Ein Mädchen geht spazieren,
Ein Männlein steht im Walde" usw.; weiter:
„Fuchs, du hast die Gans gestohlen,
Wer eine Gans gestohlen hat,
Auf einem hohen Berge,
Goldne, goldne Brücke,
Alle meine Entchen" usw.; ferner
„Es fuhr ein Bauer ins Holz,
Es geht ne Bäuerin,
Wer eine Gans gestohlen" usw.; weiter
„Lieb Anna sitzt im Kämmerlein,

Dornröschen war ein schönes Kind" usw.; ferner
„Die Tiroler sind lustig,
Das gemeinsame Spielen macht uns alle so froh,
Dumme Liese, koch Essen,
Kommt ein Vogel geflogen" usw.; weiter
„Es war einmal ein Mann,
Ein Schneider hatt' 'ne Maus,
Paul putzt sich seine Schuh,
Der Sandmann ist da" usw.; ferner:
„Liebe Schwester, tanz mit mir,
Brüderchen, komm, tanz mit mir,
Diese, diese mag ich nicht" (aus „Blauer, blauer Fingerhut") usw.; ferner:
„Der Zeisig und die Nachtigall,
Die Vögel wollten Hochzeit halten" usw. usw.

Eine eigene Abhandlung könnte darüber geschrieben werden.

[244] Hatzfeld in „Wissenschaftl. Beil. zur Germania" 1915 Nr. 22.

[245] P. Marsop, „Der Einheitsgedanke in der deutschen Musik", Berlin 1885. Nicht unterlassen möchte ich es hier, auch die herrlichen Worte Max Springers (in Mus. divina 1916, 14) vorzuführen. „Wenn sich", ruft er aus, „die Empfindung der Menschheit am ausgesprochensten in Musik kundgibt und das echte Deutschtum an Kraft und Reinheit der Empfindung die andern Völker überragt, so folgt daraus naturnotwendig, daß die Musik im deutschen Wesen und im deutschen Geiste ihren gewaltigsten und höchsten Ausdruck gefunden hat und daß bis jetzt die deutsche Musik mit Recht als ‚die Musik' bezeichnet wurde."

[246] Ambros, „Kulturhistor. Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart", Leipzig 1860.

[247] Bone, im Vorwort zur 2. Auflage seines Kantate.

[248] Tilke in seinem „Magnificat".

Digitized by Google

Kleine Beiträge.

Etwas für Stehle-Verehrer.

Der Verlag M. Ochsner, Einsiedeln (Schweiz) bietet allen Stehle-Verehrern eine ganz prächtige Gabe: „Erinnerungen an Dr. J. G. Ed. Stehle (1839–1915) von P. Adolf Locher, S. S. S., Brüssel." Das handliche und nette Büchlein hat ein Titelblatt und 12 Textillustrationen, der Preis ist Fr. 1.50.

Was hier geboten wird, erzählt uns ein intimer Freund des verstorbenen Meisters Stehle. Nicht trockene Biographie ist es, sondern ein tiefer Blick in des Meisters Seelenleben wird uns hier erschlossen. Jeder im Dienste der musica sacra stehende findet in den an den Herausgeber gerichteten Briefen allerlei Anregung und Ratschläge, so daß er schon deshalb die Lektüre des Büchleins als nutzbringend erkennen muß. Dazu kommt noch, daß sich der Meister in denselben als Mensch von hervorragender Seelengröße zeigt. Wir lesen nichts von Stolz usw., dafür aber wird man wiederholt versichert, daß er bescheiden in Freuden und stark im Leiden war. Welch hohe Auffassung der Meister von seinem Berufe hatte, darüber wird jeder genau unterrichtet. Mögen alle Freunde Stehles, aber auch solche, die ihm bisher ferne standen, nach dem Büchlein greifen! Große Befriedigung, andrerseits Erstarkung und Kräftigung für den Beruf des katholischen Kirchenmusikers können sie daraus ernten. Dem Autor sei hiemit öffentlich der Dank aller Stehle-Freunde ausgesprochen.

Friedberg (Böhmen). Isidor Stögbauer, Organist.

Aus dem Bistum Linz.

Einen interessanten und wertvollen Beleg dafür, mit welchem Ernste in der Diözese Linz auf kirchenmusikalischem Gebiete gearbeitet wird, bietet nachstehende Mitteilung, die sich im „Linzer Diözesanblatt" 1917 Nr. 23 S. 205–207 findet. Wir lesen da unter dem Stichworte „Kirchenmusik" folgendes:

„I. Die am 17. Oktober im Bischofshofe tagende Diözesan-Kommission für Kirchenmusik wählte als ersten Gegenstand ihrer Beratungen „die Kirchenmusik im Dekanate Ried, beurteilt nach den eingesendeten Wochenbüchern". Das Urteil der Kommission lautet dahin, daß zwar im allgemeinen ein Fortschritt bemerkbar, aber in den wenigsten Pfarren befriedigende Resultate erzielt worden seien. Im besonderen wird den Pfarren Hohenzell, Peterskirchen, Utzenaich und Neuhofen die belobende Anerkennung für ihre Leistungen ausgesprochen. Fünf Pfarrchöre konnten keiner Beurteilung unterzogen werden, da sie der im Diözesanblatt Nr. 5 ergangenen Weisung, die Wochenbücher einzusenden, nicht nachgekommen waren. Betreff der Wochenbücher selbst findet sich das bischöfliche Ordinariat neuerdings veranlaßt, die hochwürdigen Pfarrämter zur genauen und gewissenhaften Führung derselben zu mahnen. Die verschiedenen Kompositionen anlangend, dürfte ein wiederholtes Aufführen der Werke von Raimann, Güttler, Führer und Peinl mit dem ernsten Streben nach Verbesserung der Kirchenmusik nicht im Einklang stehen. Sache der hochwürdigen Pfarrvorstände ist es, stets auf den richtigen Offertoriumtext hinzuarbeiten. Dazu ist es nötig, daß dem Organisten schon mehrere Wochen vor der Aufführung dieser richtige Meßtext bekanntgegeben werde. Wünschenswert ist es, daß auch die Aufführungen des nachmittägigen feierlichen Gottesdienstes (Tantum ergo, Litaneien und Vespern) sowie die verschiedenen Requiem, welche während des Jahres bei Leichenbegängnissen, gestifteten Jahrtagen usw. zur Aufführung gelangen, in die Wochenbücher eingetragen werden. Um unnötige Eintragungen in das Wochenbuch zu ersparen, genügt es, das Verzeichnis der aufgeführten Requiemkompositionen einmal im Wochenbuche auferscheinen zu lassen und nur Neuanschaffungen zu notieren. Ebenso ist es wünschenswert, daß wenigstens an den hohen und höchsten Festtagen das Graduale gesungen werde. Aus den Aufzeichnungen der Wochenbücher geht hervor, daß der Bußcharakter der Advents- und Fastenzeit auf dem Musikchore noch immer nicht in geziemender Weise gewürdigt wird, indem an den Sonntagen dieser geschlossenen Zeiten Werke mit Orgelbegleitung aufgelegt werden. Zum mindesten sollten an diesen Tagen keine figurierten Messen aufgelegt werden, und auch keine solchen, wo die Orgel ganz selbständig behandelt ist; wenn der Chor nicht a cappella (d. i. ohne instrumentale Stütze) singen kann, wähle man solche Vokalmessen, in denen die Orgel (ohne Präludium und Postludium) den Gesangsatz ganz leise begleiten kann. Das Orgelspiel in dieser genannten Zeit soll bei allen liturgischen Funktionen unterbleiben. In Nr. 5 des Diözesanblattes l. J. wurde

Digitized by Google

auch auf die Preiskataloge hingewiesen, aus denen man Anschaffungen machen soll. Mögen die hochwürdigen Herren Pfarrvorstände ihre Organisten aufmerksam machen, daß sie ihre Bestellungen nicht aus solchen Preislisten anfertigen, welche ihnen immer wieder in aufdringlicher Weise zugeschickt werden, sondern aus den im Diözesanblatte empfohlenen.

II. Bei Abnahme der Orgelpfeifen aus Zinn für Kriegszwecke wird die genaue Beschreibung der noch intakten Orgelwerke und die Aufbewahrung dieser Beschreibung im Pfarrarchive jedem Pfarramte zur Pflicht gemacht. Diese Beschreibung wird zu jener Zeit sowohl den Herren Pfarrvorständen als den Orgelbauern wertvolle Dienste leisten, wenn es zur Wiederherstellung des gesamten Orgelwerkes kommt.

Als Ersatzmittel für Zinn wird Zink genannt. Fachmänner bezeichnen dieses als vollwertigen Ersatz, was Reinheit und Schönheit des Tones betrifft; der Glanz jedoch ist nicht so schön. Nur einen Nachteil weist das Zink auf, nämlich Sprödigkeit, was bei Reparaturen der Orgelpfeifen wohl in Erwägung zu ziehen wäre.

III. Einführung des neuen Chorals. Am 22. November 1903 – also vor 14 Jahren – erließ Papst Pius X. sein erstes Motuproprio. Durch dieses wurde der traditionelle Choral in der Kirche eingeführt. Da nunmehr die notwendigsten Bücher, wie Missale, Graduale, Vesperale und Antiphonale Romanum erschienen sind, ist es an der Zeit, daß in unserer Diözese an die Durchführung dieser Verordnung geschritten werde. Zunächst soll dieser Gesang in der Kathedralkirche zur Einführung gelangen. Bei den Vespern und zur Terz wird diese Gesangsweise schon seit zwei Jahren im Dome gebraucht. Vom heiligen Weihnachtsfeste an wird der traditionelle Choral auch bei allen Ämtern im Dom in Anwendung gebracht werden; allmählich soll er in der ganzen Diözese eingeführt werden. Erforderlich ist, daß sich jede Kirche zunächst ein Missale beschafft, welches diese Gesangsweise enthält; für den Chor sind neue Responsorientafeln notwendig. Bei einer Neuauflage des Diözesan-Rituale wird auf den traditionellen Choral Bedacht genommen werden. Wiewohl die Schwierigkeiten, diese neue Gesangsweise zu erlernen, besonders für die älteren hochwürdigen Herren nicht zu verkennen sind, ist dennoch bei gutem Willen die Einführung möglich und daher nach Kräften anzustreben und durchzuführen.

IV. Die Anregungen im Diözesanblatt Nr. 5 hinsichtlich des kirchlichen Volksgesanges werden erneuert und der hochwürdige Klerus der Diözese wird neuerdings gebeten, alles aufzubieten, um diesen zu heben. Es wolle den Gläubigen mehr Gelegenheit zur Pflege des Gesanges in der Kirche geboten und mit Hilfe der Kinder in den Erwachsenen Lust und Liebe zum kirchlichen Gesange geweckt und gefördert werden.

NB. Bis 30. Dezember sind die Wochenbücher des Dekanates Gmunden an das Bischöfliche Ordinariat einzusenden."

Vereins-Chronik.

1. In üblicher Weise geben wir den Überblick über die **Organisation** des Allgemeinen Cäcilienvereins für 1918:

a. Generalpräsidium:

Generalpräses: Dr. Hermann Müller, Professor der Theologie in Paderborn.
Vize-Generalpräses: Domkapitular Monsig. Ignaz Mitterer in Brixen.

b. Diözesanpräsides:

Augsburg: Seminarregens Joseph Funk in Dillingen. Bamberg: Domkapellmeister und Domvikar Dr. Joh. Klein. Basel-Solothurn: Dompropst Arnold Walther in Solothurn (Schweiz). Breslau: stellvertretender Vorsitzender Paul Flascha, Erzpriester in Schönwald, Kreis Gleiwitz, Oberschlesien. Brixen: Domkapitular Monsig. Ignaz Mitterer. Eichstätt: Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann. Ermland: Erzpriester Reichelt in Braunsberg. Freiburg i. Br.: Domkapitular und Geistl. Rat August Brettle. St. Gallen: Kanonikus und Dekan Aug. Oswald in Goldingen (Schweiz). Köln: Domkapitular Monsig. Karl Cohen. Leitmeritz: Dechant Franz Vater, Parchen (Böhmen). Limburg: Pfarrer Michael Müller in Oberlahnstein. Metz: Anstaltsgeistlicher J. Bour in Borny (Kreis Metz). München: Benefiziat und Chorregent O. Sontheimer in Traunstein. Münster i. W.: Domkapitular Monsig. Dr. Friedrich Schmidt. Paderborn: Domvikar und Domorganist Johann Cordes. Passau: Domkapellmeister und Geistl. Rat Klemens Bachstefel. St. Pölten: Pfarrer Alois Kastner in Oberwölbling (Österreich). Prag (preußischer Anteil): Pfarrer Augustin Heinze in Landeck (Schlesien). Regensburg: Bischöfl. Geistl. Rat, Kgl. Professor, Domkapellmeister und Domvikar F. X. Engelhart. Rottenburg: Pfarrer E. Keilbach in Öffingen (Württemberg). Apostolisches Vikariat für das Königreich Sachsen: Domkapitular Jakob Skala in Bautzen. Salzburg: Rektor am Bischöflichen Klerikalseminar Balthasar Feuersinger. Seckau-Graz:

Digitized by Google

Professor und Regenschori im Fürstbischöflichen Knabenseminar Dr. Anton Faist in Graz. Sitten (Schweiz): Domherr und Professor Julius Eggs. Speyer: Stadtpfarrer E. Breitling in Bergzabern (Pfalz). Straßburg im Elsaß: Domkapellmeister, Ehrendomherr Jos. Victori. Trient (deutscher Anteil), Stadtpfarrchorregent F. X. Gruber in Meran. Trier: Domkapellmeister W. Stockhausen. Würzburg: stellvertretender Vorsitzender Domkapellmeister J. Strubel.

c. Kassier:

Buchhandlung Franz Feuchtinger in Regensburg, Ludwigstraße 5.

d. Referentenkollegium:

Dr. J. N. Ahle, Domkapitular und Geistl. Rat in Augsburg. Klemens Bachstefel, Domkapellmeister und Geistl. Rat in Passau. Mons. K. Cohen, Domkapitular in Köln a. Rh. F. X. Engelhart, Bischöfl. Geistl. Rat, Kgl. Professor, Domvikar und Domkapellmeister in Regensburg. Jos. Frei, Musikdirektor in Sursee (Schweiz). A. Geßner, Kaiserl. Musikdirektor in Oppenau i. B. Vinzenz Goller, Direktor der Kirchenmusikschule in Klosterneuburg bei Wien, Stiftsplatz. Peter Griesbacher, Kanonikus an St. Johann und Lehrer an der Kirchenmusikschule in Regensburg. Raphael Lobmiller, Stadtpfarrer in Wangen im Algäu. Dr. Franz Xaver Mathias, Regens des Priesterseminars, Professor an der Universität Straßburg i. E. Joh. Georg Meuerer, Domkapellmeister in Graz. Mons. Ignaz Mitterer, Domkapitular in Brixen. Dr. Hermann Müller, Professor der Theologie in Paderborn. Wilhelm Osburg, Kgl. Seminarlehrer in Breslau. Max Springer, Professor an der Kirchenmusikschule in Klosterneuburg bei Wien. Wilhelm Stockhausen, Domkapellmeister in Trier. Lambert Streiter, Pfarrchordirektor in Innsbruck. Karl Thiel, Professor am Kgl. Akademischen Institut für Kirchenmusik, Charlottenburg (bei Berlin), Friedbergstraße 40. Dr. Peter Wagner, Universitätsprofessor in Freiburg i. d. Schweiz. Karl Walter, Kgl. Seminarmusiklehrer in Montabaur. Arnold Walther, Dompropst in Solothurn. Dr. Karl Weinmann, Kgl. Professor, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg. Dr. Wilhelm Widmann, Domkapellmeister in Eichstätt. August Wiltberger, Kgl. Musikdirektor, Seminarmusiklehrer in Brühl am Rhein.

e. Wissenschaftliche Kommission:

Dr. F. X. Mathias, Regens des Priesterseminars, Professor an der Universität Straßburg i. E. Isidor Mayrhofer O. S. B., Seitenstetten, Niederösterreich, Benediktinerstift. Dr. Hermann Müller, Professor der Theologie in Paderborn. Dr. Peter Wagner, Universitätsprofessor in Freiburg i. d. Schweiz. Dr. Karl Weinmann, Kgl. Professor, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg, Vorsitzender.

2. Regensburg. Dr. phil. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule, wurde, nachdem er bereits vorher zum Dr. theol. promoviert war, zum Kgl. Professor ernannt. Dem verehrten Freunde und Mitarbeiter widmet der Cäcilienverein in aufrichtiger Freude über diese Auszeichnung seines eifrigen Förderers herzlichen Glückwunsch.

3. Metz. Herr Stadtpfarrer Dellès und der Kirchengesang in der Diözese Metz. In dem ehrenden Nachruf, den die „Lothr. Volksst." am 17. Januar 1918 gebracht hat, heißt es von dem im 78. Lebensjahre verstorbenen Herrn Pfarrer von St. Segolena in Metz, „er war der erste lothringische Geistliche, der als Kaplan von Saargemünd (1865–69) auf der Suche nach Sängern war, um den Gottesdienst durch schönen Gesang zu erhöhen und diese Sänger in einem Cäcilienverein zusammenzuschweißen." Der angehende Seelsorger hatte also die Überzeugung gewonnen, daß ein schöner Gesang in der Kirche von ganz besonderer Bedeutung für die Seelsorge ist: er ruft, drängt die Gläubigen in den Gottesdienst und dient so dazu, die Glieder einer Pfarrei unter sich und mit Gott eng zu verbinden. Jedenfalls, als Herr Dellès nach dem Kriege von 1870/71 mit der Seelsorge der Eingewanderten in Metz betraut wurde, kam ihm dieses Seelsorgemittel wohl zu statten. Die eingewanderten deutschen Katholiken, die durch die Umstände aus dem Zusammenhange der Pfarrei herausgerissen waren, wurden so durch einen mit schönem Gesang verbundenen Gottesdienst, wie er gerade in Altdeutschland beliebt war, zusammengehalten. Herr Dellès blieb der Überzeugung von der Wichtigkeit eines schönen Kirchengesanges auch treu, als er 1884 Erzpriester und Stadtpfarrer von St. Segolena wurde. Gerade St. Segolena gehört heute zu den Kirchen der Stadt Metz und der Diözese, an denen immer der Kirchengesang eifrig gepflegt wurde, ob persönlich von dem vielbeschäftigten Stadtpfarrer oder unter seiner wachsamen Anleitung von den dem Pfarrer zur Seite stehenden Geistlichen. Das wußten wohl die Freunde des Kirchengesanges, welche November 1902 in Saargemünd den Verband der Pfarrkirchenchöre (später Diözesan-Cäcilienverein genannt) der Diözese Metz gründeten, zu dessen Präsidenten sie den von jeher für den Kirchengesang begeisterten Herrn Dellès wählten. Bei der nächsten Generalversammlung des neugegründeten Diözesanvereins, die 1903 in Metz stattfand, trug in der St. Segolenakirche der Knabenchor der Pfarrei im Verein mit dem Chor des Priesterseminars eine schöne Choralmesse in musterhafter Weise vor. Herr Dellès blieb an der Spitze des Vereins bis 1907, wo auf der vierten Generalversammlung dem ausscheidenden Präsidenten zum Danke für seine Tätigkeit in der Leitung des Vereins der Titel eines Ehrenpräsidenten verliehen wurde. Mit jugendlichem Eifer hatte sich Herr Dellès als Diözesanvereinspräsident der Vereinsleitung gewidmet; trotz seines Alters und seiner wichtigen Beschäftigungen an einer der größten und schwierigsten Pfarreien der Stadt fehlte er nur selten bei den Vorstandssitzungen, die außer in Metz bisweilen sonstwo in Lothringen stattfanden. Auch noch als Ehrenpräsident erschien er gern bei der Generalversammlung des Vereins, so

Digitized by Google

u. a. 1908 in Saargemünd. Wenn jetzt Gott den treuen Cäcilianer und warmen Freund wahrer Kirchenmusik zu sich in seine himmlische Glorie abberufen hat, so wollen wir Priester und Laien ihm ein dankbares Andenken bewahren, seinem Beispiele folgen und da, wo wir dazu die Gelegenheit und die Pflicht haben, auch unserseits nach Kräften zur Verschönerung des Kirchengesanges beitragen.

Aus Zeit und Leben.

1. **Berlin.** Geheimrat Prof. Dr. H. Kretzschmar vollendete am 19. Januar d. J. sein 70. Lebensjahr. Es ist dessen bereits im ersten Aufsatze dieses Heftes gedacht worden. Am genannten Tage fand in der Kgl. Hochschule in Charlottenburg-Berlin eine außerordentlich stimmungsvolle Feier zu Ehren des Jubilars statt. Kultusminister Dr. Friedrich Schmidt ehrte den Siebzigjährigen in einer längeren Ansprache, die mit ihrer persönlichen, man möchte fast sagen intimen Note sehr sympathisch wirkte. Daran reihte sich eine große Zahl von Glückwünschen, die von Vertretern angesehener musikalischer Verbände dargebracht wurden. So sprach Geheimrat Prof. Dr. Stumpf (Berlin) für die musikgeschichtliche Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst, Prof. Carl Thiel (Berlin) für das Kgl. Akademische Institut für Kirchenmusik, Prof. Dr. Adler (Wien) und Prof. Dr. Sandberger (München) für die österreichische und bayerische Denkmälerkommission, Prof. Otto Richter (Dresden) für die Kreuzschule in Dresden, deren Schüler und Chorpräfekt der Gefeierte war, Prof. Dr. Abert (Halle) für die neugegründete Deutsche Musikgesellschaft, Geh. Hofrat O. von Hase (Leipzig) für die Bachgesellschaft, Oberkonsistorialrat Prof. Dr. Kawerau (Berlin) für die evangelische Kirchenmusik usw. Im Namen des Allgemeinen Cäcilienvereins entbot der Unterzeichnete die Glückwünsche und den Dank für so manche Anregung und Förderung, die auch die katholische Kirchenmusik vom Jubilar gewonnen hat. Prof. Dr. Friedländer (Berlin) überreichte eine Festschrift, die 47 Aufsätze von Kollegen, Schülern und Freunden Kretzschmars enthält (Leipzig, C. F. Peters); die Verfasserliste nennt u. a. C. Thiel, P. Wagner, K. Weinmann und den Unterzeichneten. Außerdem überreichte Friedländer einen stattlichen Band mit handschriftlich vorliegenden Aufsätzen von weiteren 18 Verfassern. Der Kultusminister machte auch Mitteilung von der zu diesem Tage errichteten „Hermann Kretzschmar-Stiftung", die, obwohl noch nicht abgeschlossen, bereits eine ansehnliche Höhe erreicht hat.

Der Abend des Festtages vereinigte eine große Zahl von Freunden um Kretzschmar zu fröhlichem und herzlichem Beisammensein im Spiegelsaale des Restaurants Alt-Bayern (Berlin). Die Professoren Heinrich Barth (Klavier), Karl Klingler (Violine) und Hugo Becker (Violoncello) boten mit dem Vortrag des Beethovenschen Trios Op. 121a eine ideal schöne Spende. Und der hervorragend tüchtige Madrigalchor des Kgl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik (Dirigent Prof. Karl Thiel) sang seinem verehrten Gönner in überquellender Musikseligkeit einen prächtigen Chor nach dem anderen, Gluck („Füllet mit Schalle"), Haßler („Ihr Musici") und so fort. Und es wurde geredet öffentlich und privatim, laut und leise, aber immer froh und dankbar und mit deutscher Innigkeit und — Gemütlichkeit.

Vielleicht dürfen wir aus der liebenswürdigen Plauderei, die Karl Krebs im „Tag" (Ausgabe A) Nr. 20 vom 24. Januar 1918 über: „Zwei Jubilare" (Bruch und Kretzschmar) schrieb, unseren Lesern mitteilen, was da über die Kretzschmar-Feier in der Hochschule für Musik u. a. zu lesen ist:

„Am reizendsten war eigentlich die Ansprache des Kultusministers Dr. Schmidt, der den Reigen eröffnete: gar nicht amtlich und ministeriell, sondern rein menschlich, freundschaftlich und herzlich, mit allerlei Humor darin. Und wie ich Kretzschmar kenne, wird ihm diese Art auch am meisten Freude gemacht haben. Ist er doch selbst der behaglichste Plauderer, der sich denken läßt. Wer ihn in seinem Heim im Grunewald besucht, kann das auskosten: bei der nie verlöschenden Stummelpfeife erzählt er anregend von tausend Dingen, die er offenen Auges und Herzens beobachtet hat; die Natur und was in ihr lebt ist ihm innig vertraut, sein Schimmel, den ihn der Krieg genommen hat, und sein schöner Bernhardiner liegen ihm ebenso am Herzen wie seine Kunst und seine Wissenschaft, und dieser Zug zu Gottes herrlicher Schöpfung gibt seinem Wesen wohl die Wärme, die jeder spürt, der sich ihm nähert. Als Musikgeschichtler beschäftigt ihn natürlich auch die allgemeine Geschichte, und in ihr tummelt er wieder lustig sein Steckenpferdchen, die Kriegsgeschichte, die er bis in die Geschichte einzelner Regimenter hinein beherrscht. Aber so gut er zu plaudern weiß, so gut kann er auch zuhören; er ist das dankbarste Publikum für gute und schlechte Witze, und eine lustige Schnurre bringt ihn zum Tränenlachen.

Hübsch war es, als in der Kette der Ansprachen der Jubilar selbst das Wort ergriff und unter anderem ausführte, er wolle wohl noch weiter tätig sein und arbeiten; wenn er aber gar zu ‚dammelich' würde, ohne es zu merken, dann möchten ihn die Weggenossen freundlich anstoßen, damit er aufhöre. Das wird, denke ich, noch recht lange Zeit und Weile haben."

Dr. Hugo Leichtentritt urteilt in einem Festartikel der „Vossischen Zeitung" (Nr. 34, morgens, vom 19. Januar 1918) über Kretzschmars Bedeutung:

„Kretzschmars einzigartige Bedeutung besteht in der überaus seltenen Vereinigung eines hervorragenden Gelehrten und eines Praktikers mit weitem Blick für die Erfordernisse der Gegenwart. Kunst, Wissenschaft und Leben fließen für ihn zusammen in ein breites Strombett, das zu durchschiffen und zu durchforschen seines Lebenswerks köstlicher Ertrag war. Sein weitausholender ‚Führer durch den Konzertsaal' — ein klassisches Buch —, erläutert mit der gleichen Liebe und dem gleichen eindringenden Verständnis die entlegene Welt der mittelalterlichen, niederländischen Tonkunst, der italienischen Renaissance, der deutschen

Digitized by Google

und französischen Vorzeit, wie die Schöpfungen der großen Klassiker und Romantiker, die weitverzweigte zeitgenössische Musik in den Ländern der Alten und Neuen Welt. Diese geradezu erstaunliche Beherrschung der ungeheuren Literatur offenbart sich in lichtvoller Klarheit, das Kunstwerk eines hervorragenden Stilisten, wie überhaupt allen Schriften Kretzschmars diese Meisterschaft der Darstellung eigentümlich ist."

Der 19. Januar 1918 war ein schöner Gedenktag. Sollte er es noch nicht gewußt haben, da konnte es Geheimrat Kretzschmar mit Händen greifen, wie viel Liebe und Verehrung von Musikgelehrten und Künstlern ihm dankbar ist für sein Wirken — und für das Wesen seiner Persönlichkeit. H. M.

2. Berlin. Nachdem die „Internationale Musikgesellschaft" durch den Weltkrieg aufgelöst worden ist, hat sich eine neue Vereinigung gebildet, die in nationalem Verbande — das Wort im weiten Sinne gefaßt — die Arbeiten der Internationalen Musikgesellschaft fortzusetzen bereit ist. Über diese neue „Deutsche Musikgesellschaft" orientiert der zum Eintritt einladende Aufruf. Da heißt es: „Vertreter und Freunde der Musikwissenschaft haben eine ‚Deutsche Musikgesellschaft' gegründet, die der musikwissenschaftlichen Forschung und Lehre und damit der Vertiefung des musikalischen Lebens dienen soll. Damit sind die Aufgaben der ehemaligen ‚Internationalen Musikgesellschaft' wieder aufgenommen worden.

Als der Krieg ausbrach, wurde von deutscher Seite die Überzeugung ausgesprochen, daß die Aufgaben der Musikwissenschaft auch ohne einen Weltverband tatkräftig fortgesetzt werden müßten. Trotz der zahlreichen schmerzlichen Lücken, die der Krieg auch in ihren Reihen gerissen hat, ist emsig und im alten Geiste weiter gearbeitet worden, ja, der Krieg hat uns auch auf diesem Gebiete vor eine ganze Reihe neuer Aufgaben, vor allem nationalen Charakters, gestellt. Deshalb gilt es, die weitverzweigten künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen innerhalb des Gebietes deutscher Sprache und Bildung von neuem durch ein gemeinsames Band zusammenzufassen und eine Vereinigung zu schaffen, die eine unmittelbare geistige Fühlungnahme aller beteiligten Kräfte und einen Überblick über das Geleistete und damit auch über die Aufgaben der Zukunft ermöglicht. Es scheint angezeigt, die Tätigkeit der neuen Gesellschaft jetzt schon einsetzen zu lassen.

Die neue Vereinigung führt den Namen ‚Deutsche Musikgesellschaft' und gliedert sich in Ortsgruppen. Den Gesellschaftszwecken werden Veröffentlichungen und Versammlungen dienen. Eine Zeitschrift wird Aufsätze, zusammenfassende Jahresreferate, Selbstanzeigen und Besprechungen, eine Bibliographie und Zeitschriftenschau, fachliche Mitteilungen, Nachrichten über Bücherkataloge und Auktionen, sowie Berichte über das Vereinsleben darbieten.

An der Spitze der ‚Deutschen Musikgesellschaft' (DMG) steht ein Direktorium, bestehend aus dem Vorsitzenden, dem Schriftführer, dem Schatzmeister und weiteren fünf Mitgliedern."

Vorsitzender der DMG ist Geheimrat Kretzschmar (Berlin), Schriftführer Prof. Abert (Halle a. S.).

Die Gründungsversammlung fand statt in der Kgl. Hochschule für Musik zu Charlottenburg-Berlin am 21. Dezember 1917.

Eine Mitgliederversammlung wurde am 20. Januar d. J. im Saale des Kgl. Akademischen Instituts für Kirchenmusik zu Charlottenburg-Berlin gehalten. Sie wurde eröffnet und geleitet durch Geheimrat Kretzschmar, den Vorsitzenden der DMG. Die Beratungen beschäftigten sich hauptsächlich mit der Fassung der Satzungen. Es wurde eine Kommission eingesetzt, die diese Angelegenheit weiterführen und entsprechende Vorschläge der nächsten Mitgliederversammlung vorlegen wird.

Wir machen die Mitglieder und Freunde des Allgemeinen Cäcilienvereins auf diese Bestrebungen und Arbeiten besonders aufmerksam und haben den herzlichen Wunsch, daß sich auch aus unseren Kreisen zahlreiche Fachgenossen der DMG anschließen mögen. Der Jahresbeitrag beträgt 20.— ℳ. Schatzmeister ist Geh. Hofrat Dr. O. von Hase (i. F. Breitkopf und Härtel, Leipzig).

3. Leipzig. Die Deutsche Musikgesellschaft, die an Stelle des bis zum Kriege fortgeführten Weltverbandes der Musikwissenschaft die Aufgaben im nationalen Rahmen zu lösen unternommen hat, will vor allem durch die Bildung von Ortsgruppen ihr Ziel verwirklichen: den Kreis der Freunde der Musikwissenschaft zu erweitern und höhere musikalische Bildung in weitere Kreise hineinzutragen. Nach der Gründungsversammlung am 21. Dezember v. J. fand am 20. Januar die erste Mitgliederversammlung statt, und am 8. Februar folgte ihr am Sitze der Gesellschaft die erste Ortsgruppengründung durch den Zusammenschluß der Mitglieder zur „Ortsgruppe Leipzig der DMG". Zum Vorsitzenden der Ortsgruppe, die nicht nur Leipziger Mitglieder der DMG aufnimmt, sondern auch solche benachbarter Städte, wurde Professor Dr. Arnold Schering gewählt; Schriftführer ist Dr. Georg Kaiser, Schatzmeister Hofrat Richard Linnemann.

4. Leipzig. Gustav Schreck, der Kantor der Leipziger Thomasschule, der seit 1892 als Nachfolger Joh. Seb. Bachs im Thomaskantorate waltete und Bachs Traditionen für das Musikleben hütete und schirmte, ist Ende Januar d. J. gestorben. Ehre seinem Andenken. Wir sahen den körperlich kleinen, aber geistig so großen und überragenden Mann zuletzt 1911 in London bei der Aufführung in der „Queen's Hall", wo 300 englische Sänger und Sängerinnen u. a. den Bachschen Doppelchor „Singet dem Herrn" zum Vortrag brachten. Damals gab es noch eine internationale Musikgesellschaft, aber noch keinen Weltkrieg —.

5. Essen. Der Königliche Schulrat Dr. Gregor Rensing hierselbst wurde von Seiner Heiligkeit Papst Benedikt XV. wegen seiner hervorragenden Verdienste auf dem Gebiete der katholischen Jugenderziehung zum päpstlichen Ehrenkämmerer ernannt. Die Nachricht von der hohen kirchlichen Auszeichnung, die dem Monsignore Dr. Rensing in verhältnismäßig jungen Jahren zuteil geworden ist, wird

Digitized by Google

allerseits, besonders aber in den Kreisen der Lehrerschaft weit über seinen Wirkungskreis hinaus die lebhafteste Freude wecken.

6. Felix Woyrsch's Oratorium ‚Da Jesus auf Erden ging' wird am 21. März in **Schwerin** unter Hofkapellmeister Kaehler und am 24. März (Palmsonntag) in **Essen** unter Max Fiedler aufgeführt.

7. Wie in anderen Städten der Etappe hat sich auch in **Grodno** ein Kirchenchor gebildet, der an den Feiertagen des Kirchenjahres zur Ehre und Verherrlichung Gottes singt. Am 1. Feiertage des Weihnachtsfestes trat er zum ersten Male mit einer vierstimmigen Wiltberger-Messe an die Öffentlichkeit. Zum Eingang spielte eine hiesige Landwehrkapelle „Elsas Brautzug zum Münster" von R. Wagner für Streichorchester. Als Offertorium ertönte Händels „Largo" für Solo, Harmonium und Orchester, während anstatt des Agnus Dei Mozarts „Ave verum" vorgesehen war. Als Einlage wurden die vierstimmigen Lieder „Stille Nacht, heilige Nacht" und „O du fröhliche, o du selige" gesungen.[1]) Schon am heiligen Abend fand eine eindrucksvolle Weihnachtsfeier in der hiesigen Kathedrale statt, bei der mehrere Weihnachtslieder wirkungsvoll vorgetragen wurden.

Unteroffizier Steege,
z. Zt. Organist an der Kathedrale.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Boeres, Karl Friedrich,** Op. 24. Den gefallenen Helden. Gedicht von Hauff für eine Singstimme mit Pianoforte. Eigentum und Selbstverlag des Komponisten, Mannheim, Rennershofstraße 26. Preis 1 ℳ 50 ₰.

Ein weiches und stimmungsvolles Lied, das bei Erinnerungsfeiern für die Gefallenen des großen Krieges und überhaupt bei ernsten Veranstaltungen gern gehört werden wird.

2. — — Op. 28. Kaiserlied. Gedicht von Rich. Zoozmann für dreistimmigen Chor und Klavier zu 4 Händen. Selbstverlag Mannheim, Rennershofstraße 26. Partitur (zugleich Klavierstimme) 2 ℳ, Chorstimmen (Sopran I, II, Alt) je 20 ₰.

Ein klangvoller Chor, der namentlich den Frauenchören an höheren Bildungsanstalten zu patriotischen Veranstaltungen willkommen sein wird. Daß auf S. 4 der Partitur im zweiten Takt des untersten Notensystems bei der rechten Hand der Violinschlüssel in den Baßschlüssel übergehen muß, erkennt und korrigiert man leicht.

3. **Engelhart, F. X.** Ave Maria, Patrona Bavariae! (Gedicht von M. Pöllinger.) Für 2 Singstimmen mit Klavier oder Harmonium. Regensburg, Pustet. Klavier- oder Harmoniumbegleitung 25 ₰, Singstimme 10 ₰.

Ein einfaches Lied in dem beliebten, das Populäre stark betonenden Stile des Regensburger Domkapellmeisters.

4. **Grau, P. Theodor,** O. F. M., Op. 14. „Friede den Toten!" 2 Trauergesänge für vierstimmigen Männerchor, dem Andenken der gefallenen Helden gewidmet. Selbstverlag Sankt-Anna-Kloster, München. Preis für 1 Exemplar 80 ₰, 10 Exemplare 5 ℳ.

Zwei ansprechende Trauerchöre. Die Kompositionen tragen in ihren Modulationen eine gewisse persönliche Note.

5. **Günthner, F. S.** Kriegsgebet. Für eine Singstimme (teils zweistimmig ad libitum) mit Orgel. Pustet, Regensburg. Orgelstimme (mit Gesangsatz) 25 ₰. Singstimme 4 ₰, 100 Stück 3 ℳ.

Nach Art eines religiösen Volksliedes. Anspruchslos und bescheiden in Ton und Text, aber mit einer gewissen Innigkeit dem Vertrauen auf das heiligste Herz Jesu Ausdruck gebend.

6. — — Des Kriegers Sakramentslied für vierstimmigen Männerchor. Pustet, Regensburg. Partitur 40 ₰, Stimmen 30 ₰, bei Einzelbezug 8 ₰.

Ganz einfach und schlicht in Wort und Weise.

7. **Schaefer, Joseph,** Op. 10. Kantate für vierstimmigen gemischten Chor, Duett für Tenor und Bariton mit obligater Begleitung und Einleitung der Orgel (oder eines großen Harmoniums und nicht obligater Klavierbegleitung). Düsseldorf, L. Schwann. Preis der Partitur 2 ℳ 80 ₰, jede der vier Stimmen 20 ₰.

Die hübsche Kantate ist auf den Ton freudiger Anbetung und innigen Dankes gegen Gott gestimmt. Da der Orgelsatz durch ein großes Harmonium (in Verbindung mit Klavier) ersetzt werden kann, vermögen auch solche Chorvereinigungen, denen im Aufführungslokal keine Orgel zur Verfügung steht, sie zu Gehör zu bringen. Die Kantate bietet für den Chor nur geringe bis mittelmäßige Schwierigkeit. Auch das Duett (für Tenor und Bariton) läßt sich unschwer ausführen. Die Tonsprache des Komponisten ist, wenn auch nicht gerade genial, so doch korrekt und aufrichtig; in der Schlußfuge ziemlich eindringlich. Sein Werk sei unseren Chören gerne zur Beachtung empfohlen.

[1]) Bei der Beurteilung des Programms müssen die außerordentlichen Verhältnisse, die der Krieg schafft, berücksichtigt werden. C'est la guerre —. H. M.

Digitized by Google

8. Thaller, J. B., Op. 25. Bittruf an die heiligsten Herzen Jesu und Mariä in zwei Liedern für 1 oder 2 Singstimmen (und willkürlichen 3—4stimmigen Refrain für Frauenchor) mit Orgel- bzw. Harmonium- oder Klavierbegleitung. Nr. 1 Herz-Jesu-Lied. Nr. 2 Herz-Mariä-Lied. Regensburg, Friedrich Pustet. Partitur 60 ₰, 2 Stimmen (je 20 ₰) 40 ₰.

Nr. 1 mag passieren. Es ist etwa in dem Stile geschrieben, wie heutzutage Mitterer und Griesbacher — um von anderen zu schweigen — ihn gern bei derlei deutschen Strophentexten anwenden. Nr. 2 ist mir wegen seiner rhythmischen und harmonischen Dürftigkeit nicht sympathisch.

9. Weil, August, Op. 3. Der kirchliche Organist. 1000 Orgelkompositionen in den Kirchentonarten. Regensburg, Friedrich Pustet. Preis: broschiert 12 ℳ, gebunden 14 ℳ 50 ₰.

Die Vorrede betont, daß diese Sammlung „keinem historischen Zweck, sondern nur dem praktischen Bedürfnis" dient; „sie will dem Organisten echt kirchliches, kunstgerechtes und schön klingendes Material zur Verherrlichung des liturgischen Gottesdienstes bieten". Unter dieser Rücksicht ist die neue Arbeit des fleißigen und für die kirchliche Musik hochbegeisterten Pfarrers a. D. A. Weil also zu beurteilen. Und wer immer die tatsächlichen Verhältnisse, wie sie einmal heutzutage vorliegen, im Auge hat, wird ihr gern das Zeugnis geben, daß sie diesen Zweck recht gut erfüllt. Die ausgewählten Tonsätze sind meist recht klein; vielfach umfassen sie nur wenige Takte. Aber manche von ihnen wecken durch ihre frischen und lebendig empfundenen Themata wirkliches Interesse. Und wenn die Sätze in künstlerischer Beziehung auch nicht sämtlich hervorragen, würdig sind sie alle. Unsere Organisten, die derartige kleine Stücke zur Einleitung, Verbindung, Abschließung von Choralmelodien vielfach brauchen, werden dem Autor dankbar sein für seine Gabe. Und auch der Theoretiker und Historiker, der über Einzelheiten, z. B. in bezug auf die Zuweisung einiger Sachen an bestimmte „Kirchentonarten" oder in bezug auf die eine oder andere Kadenzierung etwas anders denkt, wird diese und ähnliche Wünsche gern in seinem Herzenskämmerlein verschließen angesichts der großen Brauchbarkeit und des großen praktischen Nutzens, die dieser Sammlung eignen. Ich habe den Wunsch, daß sie von den Organisten im katholischen Gottesdienste häufig zu Rate gezogen werden möge. Etwas geschickte und in der Grammatik des Tonsatzes erfahrene Musiker können die Melodien leicht ausspinnen. „Ganz besonders sind die Komponisten aus der Blütezeit des kirchlichen Orgelspiels, welche sich ungefähr von 1620 bis 1750 erstreckt, berücksichtigt" (Vorrede Seite V). H. Müller.

Zeitschriften.

Cäcilia (Breslau) 1917, 11/12: Zum Jahresschluß. — Prälat Professor Dr. Emil Nikel. (Schluß.) (P. J. Franz.) — Den scheidenden Kirchenglocken und Prospektpfeifen. (Schluß des 1. Teiles.)

Der Chorwächter 1917, 12: Zur Neugestaltung des „Chorwächter". (F. F.)

Monatsschrift für Schulgesang (Essen/Ruhr) 1917, 9: Von Luther bis Bach. (IV, Ernst Paul.) — Gedenkblätter 1917. (E. Dahlke.). — Die Stellung der Gesanglehrer an den höheren Schulen Sachsens. (P.)

Musica Divina (Wien) 1917, 10: Der Gebrauch der „Läuteglocke". (J. Biehle.) — Der metrische Bau der Themen Palestrinas. (H. Bewerunge.) Fortsetzung. — Studien zur orientalischen Kirchenmusik. (Dr. E. Wellesz.) — 11/12: Zum Jahresschluß. (Franz Moißl.) — Der Zwischengesang (Graduale, Alleluja). (Dr. Andreas Weißenbäck.) — Studien zur orientalischen Kirchenmusik. VI. Die Kirchenmusik der Kopten und Abessinier. (Dr. Egon Wellesz.) — Die Uneinigkeit im deutschen Kirchenliede. (Arnold Hirtz.) Schluß. — Die Verwendung alter Kirchentexte und Kirchenmelodien bei Karl Loewe. (Dr. Leopold Hirschberg.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Musikalien.

Selbstverlag: Sankt-Anna-Kloster, München.

1. Grau, P. Theodor, O. F. M., Op. 14. „Friede den Toten!" 2 Trauergesänge für vierstimmigen Männerchor, dem Andenken der gefallenen Helden gewidmet. Preis für 1 Exemplar ℳ 0.80, 10 Exemplare ℳ 5.—.

Selbstverlag Boeres, Mannheim, Rennershofstr. 26.

2. Boeres, Karl Friedrich, Op. 24. Den gefallenen Helden. Gedicht von Hauff für eine Singstimme mit Pianoforte. Preis 1 ℳ 50 ₰.

3. — — Op. 28. Kaiserlied. Gedicht von Rich. Zoozmann für 3stimmigen Chor und Klavier zu vier Händen. Partitur (zugleich Klavierstimme) 2 ℳ; Chorstimmen (Sopran I, II, Alt) je 20 ₰.

4. — — Werk 30. Siegespsalm. Worte aus der Heiligen Schrift. Musik für Frauenchor, Klavier zu vier Händen, Harmonium und Violinenchor (ad lib.). Partitur 3 ℳ 50 ₰, Violinstimme 30 ₰, Chorstimmen je 30 ₰.

Ciepliks Konservatoriums-Verlag, Beuthen, Oberschlesien.

5. Amft, Georg, Op. 15. Am Marienaltare. 10 Marienlieder nach geistlichen Volksliedern der Grafschaft Glatz für gemischten Chor. Partitur ℳ 2.—. Jede Stimme ℳ 0.50.

6. — — Op. 16. Messe zu Ehren des heiligen Werner für einstimmigen Kinderchor. Umfang e — e mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 1.50, Stimmen ℳ 0.30.

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Dachs Michael, Opus 25a

Vesper

vom Allerheil. Altars-Sakramente

Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gem. Chor

Partitur 2 Mk. 60 Pf., 4 Stimmen je 60 Pf.

Gemäß Indulgenz des Römischen Stuhles vom 29. Dezember 1884 kann diese Vesper in Kirchen, an denen keine Verpflichtung zum Chorgebete besteht, an jedem Sonn- und Festtag statt der treffenden Tagesvesper gesungen werden.

Dachs Michael, Opus 27a

Vesper

für das heilige Osterfest

Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gem. Chor

Partitur 2 Mk. 80 Pf., 4 Stimmen je 60 Pf.

Eine ebenso praktische als sorgfältige Arbeit, die der besten Empfehlung wert ist. Die Falsibordoni zeichnen sich aus durch Wohlklang und schönen Aufbau. Zudem sind sie auch von mittleren Chören leicht zu bewältigen. Die rhythmische Übertragung der Antiphonen ist gut, wie auch die Choralbegleitung bis auf kleine Eigenheiten rhythmischer Natur durchaus zu loben ist. Musica Divina.

Die Preise erfahren einen Kriegsteuerungszuschlag von 20 %

Kirchenglocken und Geläute jeder Grösse

(Spezialität: **terzenreine Geläute**)
liefert

GEBR. ULRICH, Glockengiesserei

Inhaber: **Heinrich Ulrich,** Glockengiessermeister

APOLDA

Bestellungen **lieferbar nach dem Kriege** bezw. nach Freigabe der Metalle, **nehmen wir schon jetzt entgegen.** Offerten, Zeichnungen und persönliche Rücksprache **kostenlos.**
Auf Wunsch illustrierter Katalog gratis und franko.
Bis 1. Dez. 1917 bereits über 30 Geläute in Auftrag erhalten, darunter 27 für kath. Kirchen.
Wir bitten genau auf unsere Firma zu achten.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.
Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.
Bitte genau auf Firma zu achten.

Digitized by Google

Für die heilige Fastenzeit

aus dem Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Fastenandachten:

Eder, P. Viktor (Op. 45a), **Kreuzlied** für 1 stimmigen Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Gr. 8°. Partitur 25 Pf. Stimme 4 Pf. 100 Stück Mk. 3.—.

Haller, Mich. (Op. 113), **Stabat Mater** für 2 Sopran- und 2 Altstimmen mit begleitender Orgel. Partitur Mk. 1.—. 4 Stimmen à 10 Pf.

Mettenleiter, Bernh. (Op. 16), **Sequentia „Stabat Mater dolorosa"** composita ad 4 voces inæquales comitante Organo sive Violinis, Viola, Cello et Violone (Clarinettis et Trombonis ad libitum). Partitur Mk. 2.30, Singstimmen Mk. 1.20. Instrumentalstimmen vergriffen.

Neudegger, J. B., **Sequentia „Stabat Mater"**, quatuor vocibus inæqualibus concinenda comitante Organo. Partitur Mk. 2.—. Stimmen 80 Pf.

— — **Psalmus „Miserere"** ad quatuor voces inæquales comitante Organo. Partitur Mk. 1.60. Stimmen 80 Pf.

Witt, Dr. Fr. X. (Op. 7), **Sequentia „Stabat Mater"** 4 vocibus inæqualibus concinenda comitante Organo. Vierte Auflage. Partitur Mk. 1.30. Stimmen 80 Pf.

Witt, Dr. Fr. X. (Op. 32a), **Preces Stationum Crucis.** 14 Kreuzwegstationen mit lateinischem und deutschem Text für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Zweite, vielfach umgearbeitete Auflage. Partitur Mk. 1.—. Stimmen 80 Pf.

— — (Op. 32b), **14 Kreuzwegstationen** mit Eingangs- und Schlussgesang. Mit deutschem Text von Cordula Wöhler für 1 oder 2 Singstimmen mit Orgel. Zweite Auflage. Partitur Mk. 1.60. Stimmen 80 Pf. Text apart, 100 Stück Mk. 1.50.

Passionen:

Ett, C., **Passio D. N. Jesu Christi secundum Joannem** für 4 stimmigen Männerchor. (Beide in Witt Cantus Sacri Sectio II enthalten.) Partitur Mk. 3.—. Stimmen Mk. 4.80.

Keane, M. G. (Op. 6), **Responsiones Populi** in Evangelio Passionis secundum S. Matthæum et S. Joannem. Ad 4 voces viriles. Part. Mk. 1.—.

Molitor, J. B., Chorsätze zur **Matthäus-Passion** am Palmsonntag für 4 Männerstimmen.

— — Chorsätze zur **Johannes-Passion** am heiligen Karfreitag für 4 Männerstimmen.

Beide Passionen nebst allen übrigen Gesängen von Aschermittwoch bis Ostermontag sind enthalten in Molitor Cantus sacri (Op. 33) für 4 stimmigen Männerchor. Partitur Mk. 6.80. 4 Stimmen (à Mk. 2.40) Mk. 9.60.

Quadflieg, Jak. (Op. 21a), **Chöre zu der Passion nach Matthäus am Palmsonntag** für 3 Männerstimmen. Partitur Mk. 1.—. 3 Stimmen (à 20 Pf.) 60 Pf.

— — (Op. 21b), Ausgabe für 4 stimm. gemischten Chor. Partitur Mk 1.—. 4 Stimmen (à 20 Pf.) 80 Pf.

— — (Op. 22a), **Chöre zu der Passion nach Johannes am Karfreitag** für 3 Männerstimmen. Part. 60 Pf. 3 Stimmen (à 10 Pf.) 30 Pf.

— — (Op. 22b), Ausgabe für 4 stimmigen gemischten Chor. Zweite Auflage. Partitur 60 Pf. 4 Stimmen (à 10 Pf.) 40 Pf.

Suriano, Francesco, **Responsoria chori ad Cantum Passionis D. N. Jesu Christi** in Dominica Palmarum et in Feria VI. in Parasceve, 4 vocum. (Aus Repert. Musicæ Sacræ, Bd. 2, Fasc. 3.) Partitur 60 Pf. Stimmen à 20 Pf.

— — **Passio D. N. Jesu Christi** ad 4 voces inæquales. (Partitur ist in Musica Div. Annus primus, Tomus IV. enthalten.) Stimmen 90 Pf.

Turba in Passione D. N. Jesu Christi secundum Lucam 4 vocibus æqualibus concinenda auctore ignoto sæculi XVI. (Aus Musica Sacra 1891, Nr. 1 u. ff.) Partitur 20 Pf.

Turbæ Passionis D. N. Jesu Christi secundum Matthæum et secundum Joannem. Ad 4 voces æquales. Chöre zur Passion nach Matthäus und nach Johannes. Für 4 gleiche Stimmen. Herausgegeben von P. Peter Habets, O. M. I. Part. 40 Pf.

Lamentationen und Responsorien:

Griesbacher, P. (Op. 36), **Die Improperien** für vier gleiche Stimmen. Partitur 90 Pf. 4 Stimmen à 20 Pf.

Haberl, Dr. Fr. X., **Tria Motetta** trium auctorum. Partitur Mk. 1.—. Hievon für den Gründonnerstag und Ostersonntag bestimmt:

„In monte Oliveti" für 6 stimmigen gemischten Chor von Orlando di Lasso.

„Haec dies" für 5 stimmigen gemischten Chor von J. M. Nanino.

Haller, Mich. (Op. 97), **III Lamentationes Jeremiæ Prophetæ** ad IV et V voces inæquales. Partitur Mk. 1.30. Sopran, Alt und Tenor à 20 Pf. Bariton und Bass auf einem System 30 Pf.

Hofer, A., **Responsoria ad Matutinum in Feria V. VI et Sabbato majoris Hebdomadae** ad 4 voces inæquales. Partitur 60 Pf.

Mitterer, Ign. (Op. 12), **XXVII Responsoria** in Matutinis Tridui sacri ad quatuor voces inæquales. Dritte Auflage. Part. Mk. 2.40. Stimmen Mk. 2.60.

— — (Op. 12b.) **XXVII Responsoria** in Matutinis Tridui sacri ad quatuor voces inæquales. Editio III post annos triginta iterum prelo subjecta et usui practico magis accommodata ab auctore. Partitur Mk. 3.60. 4 Stimmen (Sopran, Alt und Tenor à 60 Pf., Bass 80 Pf.) Mk. 2.60.

Nanino, J. M., **Fünf Lamentationen** für 4 stimm. Männerchor. (Rep. Mus. Sacræ. Tom. I. Fasc. 8.) Partitur 80 Pf. Stimmen 60 Pf.

Palestrina, **Neun vierst. Lamentationen.** (Partitur ist in Mus. Divina, Ann. primus. Tom. IV. enthalten.) Stimmen 90 Pf.

— — **Oratio Jeremiæ Prophetæ** 6 stimmig. (In Palestrina VI Moduli enthalten.) Part. Mk. 2.70. Stimmen Mk. 2.40.

Responsorien, die, der Karwoche von alten Meistern. (Partitur ist in Mus. Div. Ann. primus. Tom. IV enthalten.) Stimmen Mk. 1.80.

Responsorium „In monte Oliveti" 6 stimmig von Orlando di Lasso. (In Orlando di Lasso, VII Moduli enthalten.) Part. Mk. 3.—. Stimmen Mk. 2.60.

Strubel, Jak. (Op. 47), **Responsoria ad I. Nocturnum in Matutinis Tridui sacri** ad IV voces æquales. Partitur 80 Pf.

Sämtliche Preise erfahren einen Kriegsteuerungszuschlag von 20 %

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

März-April 1918 3./4. Heft

53. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Steinmann: Die Messenkompo- ... vor dem Konzil von Trient S. 21
Kleinschmidt: Die Aufgaben der ... Forschung in Deutschland S. 25
...ig: Die Komplet als litur- ...r Volksgottesdienst . . . . . S. 29
Lobmann: Wie viele Glocken ...die Kirche haben? . . . . . S. 34
Dringende Notwendigkeit der Aus- bildung von Glockenprüfern . . . S. 36
Vereins-Chronik . . . . . S. 37
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . . S. 37
Aus Zeit und Leben . . . . . S. 37
Musikalien . . . . . S. 38
Aus dem Verlage . . . . . S. 39

...ag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung ...kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
...rlich 3 Mark ✦ ✦ ✦ ✦ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

„By."

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Messenkomposition vor dem Konzil von Trient.

Von Karl Weinmann, Regensburg.

Mit dem 15. Jahrhundert tritt die Messenkomposition in ein neues Stadium: ein einheitlicher Cantus firmus, wie man die zugrunde liegende Melodie nunmehr allgemein nennt, erscheint für alle Messenteile.[1]) Und dieser Cantus firmus spielt für die Zukunft die hervorragendste Rolle.

Welches waren die Quellen des Cantus firmus?

Vor allem einmal der gregorianische Choral in seinen verschiedenen Formen. Im päpstlichen Kapellarchiv[2]) finden sich Messen und Motetten mit folgenden, dem Choral entnommenen Cantus firmi und Titeln: Ad te levavi, Pange lingua, Conditor alme siderum, Veni Creator, Jesu nostra Redemptio, O crux lignum, De Ss. Trinitate, Alma Redemptoris, Ave Regina, Regina cœli etc., in den Trienter Kodizes: Viri Galilæi, Salve Sancta parens, Homo quidam, Lætare Jerusalem, O quam suavis, Fons bonitatis, Te Deum, etc.

Eine zweite Quelle, aus welcher die Komponisten ihre Cantus firmi schöpften, war das geistliche Lied oder die Motette der damaligen Zeit; „Missæ parodiæ" nannte man diese Gattung. Wenn z. B. Arcadelt das Motett des Andreas de Silva „Salve Regina" zu einer Cantus firmus-Messe verarbeitet, so haben wir eine solche „Missa parodia".

Eine weitere Praxis der Messenkomponisten bestand darin, daß sie sich ihren Cantus firmus frei erfinden bezw. nach gewissen Gesichtspunkten selbst zusammenzimmern. Alle jene Messen, die über die sog. Solmisationssilben geschrieben sind, z. B. über das Hexachord ut re mi fa so la, gehören in diese Reihe.

Wenn hiebei noch besondere Spielereien wie in den sog. „Huldigungsmessen" auftreten, so ist das nur eine Abart. Josquin de Près z. B. widmet seinem Mäzen Herkules I., Herzog von Ferrara, eine Messe und will diese Widmung im Cantus firmus musikalisch ausdrücken. Der findige Komponist nimmt aus dem Namen des Geehrten

Hercules dux Ferrarie

die Vokale und verbindet sie mit den Solmisationssilben

e	u	e	u	e	a	i	e
re	ut	re	ut	re	fa	mi	re
d	c	d	c	d	f	e	d

und gewinnt so das Thema für den Cantus firmus.

Bedenklicher wurde die Sache, als die Tonsetzer auf eine dritte Quelle, das weltliche Lied und seine Titel übergriffen. An diesem Prozeß ist sowohl das italienische wie das deutsche Lied beteiligt, in ganz hervorragender Weise aber das französische, die Chanson, und zwar letztere in dem Maße, daß ein Teil der Cantus firmus-Messe lange Zeit als eigene Gattung, der „Chanson-Messe" eine berühmte und berüchtigte Rolle spielt.

Wie sehr die Pflege der Chanson im Zeitalter der Renaissance sozusagen zum guten Ton gehörte, nicht nur in weltlichen, sondern auch in kirchlichen Kreisen, dafür ist uns der glänzendste der Renaissancepäpste, Leo X., ein Zeuge. Aus den Akten des Staats- und päpstlichen Geheimarchivs läßt sich nachweisen, daß Leo X. in seiner leidenschaftlichen Liebe für Spiel und Tanz, für Theater und Musik so weit ging, daß er eigene „Hof- und Kammermusiker", die musici und cantori segreti mit hohen Summen besoldete. Sie waren verschieden von den Mitgliedern der päpstlichen Sängerkapelle und hatten die Aufgabe am päpstlichen Hofe namentlich – die französische Chanson zum Vortrage zu bringen. Im Archiv von St. Peter befindet sich ein solcher Chanson-Kod. mit 107 Nummern, geschmückt mit dem Wappen Leos X., der uns die Namen der besten Komponisten der damaligen Zeit aufzählt; auch der Mantuaner Theophil Folengo teilt uns in seinem bekannten Maccaronicon die Namen solcher Kammermusiker mit.[3])

Wenn wir auch musikalisch in der Chanson-Komposition eine Nachwirkung der französischen Motettenkunst des 13. und 14. Jahrhunderts erblicken können und gerne zugeben wollen, daß

[1]) Vgl. Wagner P., Geschichte der Messe. I. Teil. Leipzig 1913. S. 63.

[2]) Die Benützung des im allgemeinen unzugänglichen Archivs verdanke ich dem liebenswürdigen Entgegenkommen des ehemaligen Direktors der Vatikanischen Bibliothek in Rom, R. P. Ehrle S. J.

[3]) Vgl. auch Haberl, Bausteine III. Leipzig 1888, S. 64.

Digitized by Google

kirchliche und weltliche Gesangmusik sich damals nicht so sehr differenzierten, wie dies seit dem 17. Jahrhundert der Fall ist,[1]) so läßt sich doch nicht leugnen, daß diese weltliche Chansonpflege am päpstlichen Hofe auf die kirchliche Komposition den nachhaltigsten und verderblichsten Einfluß üben mußte und die Tonsetzer zur Chanson-Messe und Chanson-Motette förmlich hindrängte.

Den Typus nun für die Chanson-Messe bildet das Lied „L'homme armé", der „bewaffnete Mann", das nach Brenets[2]) Forschungen in bezug auf Wort und Weise Bunois zuzuteilen ist. Man sollte es nicht glauben, daß dieses Lied die Kirchenkomponisten zweier Jahrhunderte in Spannung zu halten vermochte. Von Dufay († 1474) angefangen bis Carissimi († 1674) schrieben alle bedeutenden Meister L' homme armé-Messen, Josquin und Palestrina sogar je 2 Kompositionen; ihre Zahl beträgt ein Viertelhundert und der älteste Kodex 14 des päpstlichen Kapellarchivs enthält nicht weniger als ein Dutzend L'homme armé-Messen.

Aus der bunten Reihe der Chanson-Kompositionen, wie sie sich im päpstlichen Kapellarchiv und den Trienter Kodd. finden — das Old Hall Ms. weist vorwiegend Choral-Melodien auf —, seien folgende in der Schreibweise der Kodd. genannt: Du cueur, je souspier; Gentil madonna mia; Herdo, herdo; Okeghem, Le serviteur; O rosa bella; Puisque m'amour; Dufay, Se la face; Grune linden; Sig, säld und heil; Silva, Adieu mes amours; Fagus, Basse danse; Mouton, Dictes moy toutes vos pensees; Balduin, En douleur et tristesse; Pipelare, Fors seulement; Agricola, Je ne demande; Gaspar, O venus bant, Princesse d'amourettes; Morales, Tristezas me matan triste; Josquin de Près, Dung aultre, Faisant regret, Fortuna desperata, La mi baudichon, Lesse faire a mi, Malheur me bat; Anonymus, Comme femme.[3])

Die polyphone Kunst des 15. Jahrhunderts steht fast ganz unter der Herrschaft der Niederländer, die ihr eine mächtige Förderung angedeihen lassen. Das zeigt sich vor allem in der Behandlung und Durchdringung des harmonischen Materials: die für die Frühzeit charakteristische sukzessive Komposition der Einzelstimmen tritt immer mehr in den Hintergrund und die Tonsetzer bemühen sich, allen Stimmen zugleich ihre Sorgfalt in melodischer Ausgestaltung zuzuwenden, harmonische Härten und unrhythmische Gebilde machen einem gewissen Wohlklang und einer größeren Glätte Platz. Diese Eigenschaften treten schon bei Dufay († 1474), dem „glänzenden Morgenstern der ersten niederländischen Schule", in klare Erscheinung, von dem aus „die Kunst eine reiche Entfaltung und Entwicklung nimmt, bis sie in der Polyphonie Palestrinas in ihrer höchsten Verklärung vor uns steht".[4]) Interessant ist z. B. in Dufays Chanson-Messe Se la face ay pale[5]) die zielbewußte Architektonik, mit welcher derselbe hier zum erstenmal gegensätzliche und abwechslungsreiche Stimmengruppierungen vornimmt.[6]) Freilich kann der Meister nicht verleugnen, daß er anderseits noch mit einem Fuß im vorhergehenden Zeitalter steht, wie z. B. in seinem Gloria ad modum tubæ, wo die Unterstimmen als Trompeten-Fanfaren abwechselnd ihr c c g, c g bringen und wo mitunter eine sehr komplizierte kanonische Technik vorliegt; auch sein ausgedehntes „Sanctus papale" gehört in diese Reihe.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bemüht sich, die vorhandenen Schlacken immer mehr abzustreifen und an dem Ausbau des mehrstimmigen Satzes, besonders nach seiner thematischen Seite hin, zu arbeiten. Hier ist es vor allem Okeghem († 1495), der einen wirksamen Anstoß zu dem neuen Stilprinzip der Imitation, der musikalischen Nachahmung in den Einzelstimmen gibt; seine Chanson-Messe Le serviteur[7]) ist das Prototyp hiefür.

[1]) Wagner a. a. O. S. 237 ff.

[2]) Monatshefte für Musikgeschichte 1898, S. 124 ff. Der Versuch D. Lederers als „Verfasser der ältesten L'homme armé-Komposition den Engländer Robert Morton aus der Kapelle Philipps von Burgund" nachzuweisen (Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, Leipzig, 1906, I. Bd. S. 232 ff.), darf als mißglückt gelten. Vgl. ferner: Ambros, Geschichte der Musik II. Bd. 3. Aufl. S. 450; Tiersot in Tribune de S. Gervais, 1. Mai 1895, S. 5; Brenet, Palestrina, Paris, 1906, S. 164, 172; Journal Musical 1898/99, Nr. 50—53 und Wagner a. a. O. S. 67, 2.

[3]) Quellengemäßes über die Chanson-Komposition und ihre Beurteilung durch die kirchliche Oberbehörde wird meine demnächst in den „Reformationsgeschichtlichen Studien" erscheinende Schrift „Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung" enthalten.

[4]) Weinmann K., Geschichte der Kirchenmusik. II. Aufl. 1913. S. 88.

[5]) Trienter Kodd. II. S. 120.

[6]) Wagner a. a. O. S. 94.

[7]) Trienter Kod. III. S. 81 ff.

Digitized by Google

Einen Schritt weiter zu dem erstrebenswerten Ziele, der Umwandlung der reinen Cantus firmus-Messe zu durchimitierenden, tat einer der größten Niederländer, Jakob Hobrecht († 1505), der nach dem lebensvollen Bilde, das P. Wagner von ihm entwirft,[1]) in weit höherem Maß als man bisher annahm, der „Vater des durchimitierenden Vokalstils" genannt zu werden verdient. Daß man Hobrecht schon zu seiner Zeit für einen bedeutenden Meister hielt, beweist der Umstand, daß Petrucci 1503 einen Messenband von 5 „Misse obrecht" erscheinen läßt, eine Ehre, die außer Josquin keinem gleichzeitigen Komponisten zuteil wird, nicht einmal Okeghem.[2]) Aber so recht scheint dem bedeutsamen Tonsetzer, zu dessen Füßen kein Geringerer als Erasmus von Rotterdam saß, erst unserer Zeit gerecht zu werden, seitdem Johannes Wolf im Auftrage der Vereinigung für Niederländische Musikgeschichte die Gesamtausgabe seiner Werke besorgte[3]) und so ein objektives und sicheres Urteil auf breiter Grundlage ermöglicht. Die Cantus firmus-Messe fand bei Hobrecht eifrige Pflege, denn fast seine sämtlichen 24 Messen, reich an Schönheit und voll von technischer Meisterschaft, sind unter diese Gattung zu stellen.

Noch eine weitere stilistische Neuerung von nicht geringer Bedeutung läßt sich in Hobrechts Messen feststellen. Während in den bisherigen Meßkompositionen des 15. Jahrhunderts der Tenor als der Träger des Cantus firmus fungiert, geht dieser nunmehr in die anderen Stimmen, mit Vorliebe in die Oberstimme (Superius, Diskant) über. Wiederholt aber hobrecht den Cantus firmus in einer Stimme ein oder mehrere Male, dann verfällt er in jene musikalischen Tonspielereien, die besonders bei seinen Vorläufern als „Künste der Niederländer"[4]) bekannt sind.

Die Entwicklungslinie führt weiter zu Josquin de Près († 1521), neben Orlando und Palestrina der fruchtbarste und größte Messenkomponist um die Wende des 15. Jahrhunderts. Von seinen 32 Messen finden sich in den Kodizes des päpstlichen Kapellarchivs reichlich über die Hälfte eingetragen, ein Zeichen, daß man dort den Meister wie keinen zweiten Niederländer liebte und ehrte; und vielleicht wurde er in der Sixtina mit Ausnahme Palestrinas am meisten gesungen. Es läßt sich denken, daß Josquin bei seiner technischen Meisterschaft, für die es keine Steigerung mehr gibt, eine erstaunliche Vielseitigkeit in der Kompositionsform bekundet und den Cantus firmus in verschiedenen Erscheinungsformen bebaut. Lassen wir diejenigen seiner Schöpfungen, welche sich mit besonderer Vorliebe in den „Künsten der Niederländer" gefallen (Missa ad Fugam – ein kanonisches Meisterwerk, „Missa di da di" – die Lösung eines Würfelproblems, La sol fa re mi – ein Solmisationssilben-Kunststück,[5]) beim Aufzeigen der musikalischen Entwicklungslinie unberücksichtigt, so pflegt er hauptsächlich die alte Cantus firmus-Messe mit durchlaufendem Tenor – die Missa L'homme armé super voces musicales[6]) ist der Typus hiefür – und die Cantus firmus-Messe mit durchimitierenden Stimmen mit der Missa Pange lingua[7]) als Beispiel. So steht Josquin mit seinen Messen an der Grenzscheide zweier Zeitalter und in der Imitation ist sein Schaffen die letzte Station vor dem Auftreten Palestrinas.

Mit dem Wirken Josquins ist auch das seiner Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger gekennzeichnet: die kommende Zeit offenbart naturgemäß noch in höherem Grade das Streben nach einer Klärung und reinerer Gestalt des Vokalstils und einer Abwendung von der instrumentalen Praxis, wie die Werke von Gombert und Clemens non Papa († 1558) bezeugen.

Werfen wir einen Blick auf die anderen Nationen, so sehen wir das gleiche Bild, da sie fast alle mehr oder minder unter niederländischem Einflusse stehen. Von einer nationalen

[1]) a. a. O. S. 114.

[2]) Nur Petrejus druckte in seinem Liber quindecim missarum (Norimbergæ 1539) Okehems „berühmte" Missa cujusvi toni, wohl mehr als Schulbeispiel ab. Vgl. auch Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Leipzig 1907, II, 1; S. 225 ff: „Der durchimitierende Vokalstil: Jean d'Okeghem und seine Schule."

[3]) Leipzig, Breitkopf und Härtel 1908. ff.

[4]) Vgl. Weinmann a. a. O. S. 84 ff.

[5]) Die Messe bringt im Agnus Dei das Thema 16 mal, im Gloria 27 mal, im Credo 63 mal, im Kyrie und Benedictus steht kein Takt, in dem das Thema nicht ertönt. Vgl. zu dieser Messe Weinmann „Kirchenmusik", Paderborn 1908, S. 97 ff: „Humor bei Josquin de Près".

[6]) Veröffentlicht im VI. Bd. der Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, unter Mitwirkung von R. Schlecht und R. Eitner, herausgegeben von Franz Commer: Josquin de Près. Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4, 5 und 6 Stimmen. Berlin 1877, S. 1 ff.

[7]) Veröffentlicht im V. Beilagenband der „Geschichte der Musik" von Ambros-Kade: „Auserwählte Tonwerke der berühmtesten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts". Leipzig, 1882, S. 79 ff.

Digitized by Google

französischen Komponistenschule kann man erst nach Josquin sprechen. In ihrem Schoße erblühen zwei verschieden geartete Richtungen:[1]) die eine Gruppe der Komponisten greift in ihrem „Missæ parodiæ" auf die ältere, ruhigere Art der Chanson zurück, die sich in ihrem Stil noch nicht so scharf differenziert, ihr Führer ist Claude Gondimel († 1572); die anderen pflegen die rasch emporwachsende leichte und seichte, graziöse und rhythmisch echt französische Art der Chanson, und hier wird Clemens Jannequin der Wortführer, den in Deutschland Orlandus Lassus mit seinen ersten Messen ablöst. Ein Charakteristikum dieser französischen Messen ist das Streben nach prägnanter Kürze und die fast durchgängige Vierstimmigkeit.

Anders geartet ist die Kompositionsweise der deutschen Meister, die schon dadurch auffallen, daß sie sich wenig der Messe und mehr dem Liede und der Motette zuwenden. Wenn wir auch für die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts in der Reformation und ihren Kämpfen gegen die Zentralsonne des kirchlichen Lebens, das hl. Meßopfer, eine hinreichende Erklärung hiefür finden, so mangelt uns eine solche doch für die Frühzeit und auch für die spätere Periode; vielleicht lag es in deutscher Art, sich in der Kunst anderen Nationen nicht tributpflichtig machen zu wollen. In den Trienter Kodizes können wir unter der Menge der Komponisten aller Nationalitäten mit Sicherheit eigentlich nur einen einzigen deutschen Namen feststellen, Jo. de Lymburgia, und auch die deutschen Texte stehen in keinem Verhältnis zu den anderen fremdsprachigen. Ebenso bringen die anderen Handschriften, wie z. B. die Berliner Hs. Z. 21 oder die Leipziger Hs. 1494 des Magister Apel[2]) nur wenige deutsche Meßkomponisten, und diese wenigen mit Adam von Fulda († ca. 1500) an der Spitze stehen unter niederländischem Einfluß. Selbst der hervorragendste deutsche Messenkomponist um 1500, Heinrich Isaac († 1517), der „deutsche Orpheus" genannt, ist ein geborener Niederländer. Allerdings verbrachte er den Großteil seines Lebens an deutschen Fürstenhöfen und hat hier die Entwicklung der Missa, in bezug auf das Choralordinarium zu einer Höhe gesteigert, die nur wenige Meister nach ihm wieder erreichten.[3]) Wenn er die Chanson-Messe auch nicht ganz auf die Seite setzt, so brachte er ihr doch wenig Liebe entgegen, ebensowenig wie Ludwig Senfl († 1555), der Freund und musikalische Beirat Luthers, und seine Nachfolger. Um so intensiver wirft sich Orlandus Lassus, dessen Hauptwirken sich in Deutschland vollzieht, namentlich in seiner ersten Schaffensperiode am Münchener Hofe, auf die Chanson-Messe. Rollt ja niederländisch-französisches Blut in seinen Adern, und so fühlt er zu dieser Stilgattung eine besondere Hinneigung. „Orlando hängt eben," wie P. Wagner[4]) mit Recht sagt, „mit allen Fasern seines Künstlertums an der Welt, und wenn er für die Kirche schafft, verfolgen ihn ihre schönen Weisen; nicht immer versteht er sie zu reinigen, ihnen den weltlichen Geist abzustreifen."

Was die Italiener betrifft, so liefern sie der Missa im 15. Jahrhundert keine neuen Stilelemente. Ist doch die päpstliche Kapelle in Rom ein internationales Institut, in dem die Niederländer und Franzosen die Hegemonie besitzen, und die Gründung der eigentlichen „Römischen" Schule vollzieht sich erst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts; ihr Gründer, Costanzo Festa, stirbt 1545, da das Konzil von Trient seinen Anfang nimmt. Soweit aber die Italiener in dieser kurzen Spanne Zeit stärker hervortreten, lassen sich niederländische Nachwirkungen erkennen; selbst Männer wie Animuccia und Palestrina stehen noch in der Anfangsperiode ihres Schaffens, die die Zeit des Tridentinischen Konzils umspannt, auf niederländischem Boden und verschmähen die Chanson-Messe nicht ganz, wenn sie auch ihre Form glätten und mildern.

Auch die Spanier, die unter der Führung des Morales († 1553) um diese Zeit in Rom eine eigene Kolonie bilden, können sich der niederländisch-französischen Geistesströmung nicht entziehen und schreiben wie die Römer ihre Chanson-Messen.

Und wenn wir nach Norditalien schauen, wo neben der Römischen Schule die Venezianische ersteht, so sehen wir als ihren Gründer wiederum einen — Niederländer, Adrian Willaert († 1562). Die prinzipielle Scheidung von der Römischen Schule durch neue Stilelemente, Chromatik, Polychorie und Instrumentalmusik, vollzieht sich auch hier erst in einer späteren Periode.

[1]) Vgl. Wagner a. a. O. S. 238.
[2]) Vgl. K. J. 1897, S. 1 ff.
[3]) Vgl. Wagner a. a. O. S. 312.
[4]) a. a. O. S. 397.

Digitized by Google

Die Aufgaben der liturgischen Forschung in Deutschland.

Von Provinzial Dr. Beda Kleinschmidt O. F. M., Düsseldorf, Oststraße 64.[1])

Im August dieses Jahres (1917) waren es zwanzig Jahre, seit Adalbert Ebner auf dem internationalen Kongreß katholischer Gelehrten zu Freiburg in der Schweiz seine großangelegte Programmrede „über die gegenwärtigen Aufgaben und die Ziele der liturgisch-historischen Forschung" hielt. Als Aufgaben dieser Forschung bezeichnete Ebner ein dreifaches: die systematische Durchforschung der Bibliotheken Europas nach liturgischen Handschriften und die Anfertigung von Katalogen, nach dem Beispiele der Wiener Akademie für ihre Väterausgabe, sodann eine auf Grund der aufgefundenen und gesichteten Handschriften vorzunehmende, möglichst vollkommene Edition liturgischer Texte, wobei man planmäßig vorgehen müsse, indem den älteren und wichtigeren der Vorzug einzuräumen sei, und drittens die Neuherausgabe mancher schon gedruckten Werke der Scriptores liturgici, z. B. der beiden Amalar, des Micrologus, da die älteren Ausgaben den modernen Ansprüchen nicht mehr genügten. Diese Editionen betrachtete Ebner nur als Grundlage oder Vorarbeiten für ein höheres Ziel, als welches er die eigentliche Erforschung und Darstellung der Geschichte der gesamten Liturgie in ihren verschiedenen Verzweigungen ansah. Sein Programm war also kein geringeres als die Schaffung eines Codex liturgicus Ecclesiæ catholicæ latinæ, der zunächst die vier Zweige der abendländischen Liturgie (römische, mailändische, gallikanische, mozarabische) umfassen und in die drei Unterabteilungen: Libri liturgici, Scriptores liturgici, Antiquitates liturgicæ (liturgische Geräte, Gewänder, Versammlungsorte usw.) gegliedert werden sollte. Ebner erkannte selbst, daß ein so gewaltiges Unternehmen die Leistungsfähigkeit eines einzelnen bedeutend übersteigt und nur durch Zusammenschluß aller Forscher auf liturgischem Gebiete ausgeführt werden könnte. Vgl. Compte rendu du quatrième congrès scientifique international des Catholiques tenu à Fribourg (Suisse) du 16 au 20 août 1897. 1. Sektion 32–41. Fribourg 1898.

Genau zehn Jahre nach Ebners Aufstellungen erhob einer der angesehensten Vertreter der liturgischen Forschung in Frankreich Dom Cabrol gegen die deutsche wissenschaftliche Liturgik den schweren Vorwurf der Rückständigkeit. „Deutschland hat unleugbar trotz einer gewissen Anzahl ausgezeichneter Arbeiten an den liturgischen Studien nicht soviel Interesse bewiesen und nicht so teilgenommen, wie man bei der intensiven Pflege und dem Erfolge der dort betriebenen Forschungen hätte erwarten können." (Introduction aux études liturgiques. Paris 1907, 115). Adolf Franz, dazu berufen wie kein zweiter, unternahm es, diesen Vorwurf auf seine Richtigkeit zu prüfen. Indem er die von Cabrol aufgestellte Behauptung, der Protestantismus trage hieran Schuld, mit Recht zurückwies, gelangte Franz zu dem wenig erfreulichen Resultate, daß der uns gemachte Vorwurf durchaus berechtigt sei, und daß diese Rückständigkeit nicht erst von heute datiere oder von gestern. Die Deutschen seien vielmehr, abgesehen von einigen rühmlichen Ausnahmen wie Abt Gerbert und neuestens P. Dreves und P. Cl. Blume, schon seit dem 17. Jahrhundert auf dem Gebiete der liturgischen Forschung hinter den Franzosen, Engländern und selbst den Italienern – erinnert wird an Goar, die Brüder Assemanni, Renaudot, Muratori, Thomassini, Bona, Mabillon, Martène – zurückgeblieben; kaum daß bei uns einige Kompendien geschaffen wurden. Wenn in den letzten Jahrzehnten auch manche tüchtige Resultate auf dem Gebiete der eigentlichen Forschung aufzuweisen seien, so habe bezüglich der Publikation liturgischer Quellen, abgesehen von der Hymnologie, die Rückständigkeit bis heute d. h. 1907 angehalten.

Die Ausführungen von A. Franz haben auch jetzt noch ihren vollen Wert. Man glaube aber nicht, daß der Grund für diese Rückständigkeit in dem Mangel wertvoller liturgischer Handschriften in Deutschland zu suchen sei. Die Münchener Staatsbibliothek, die Züricher Kantonsbibliothek, die St. Galler Stiftsbibliothek, Bamberg, Düsseldorf, Einsiedeln, Eichstätt, Heidelberg, Stuttgart, Karlsruhe, Essen, Trier, Göttingen, Berlin, Wien, Wolfenbüttel u. a. besitzen noch Handschriften vom höchsten Werte für die liturgische Forschung. Auch Franz schlug zur Hebung dieser Schätze zunächst die Anfertigung eines genauen Kataloges aller in den Bibliotheken Europas befindlichen liturgischen Handschriften vor. Die größte Schwierigkeit in der Ausführung dieses

[1]) Dieser Aufsatz erschien zuerst in der Theologischen Revue (1917 Nr. 19/20; Münster i. W., Aschendorff). Wir machen ihn an dieser Stelle den katholischen Kirchenmusikern bekannt, um auf die Wichtigkeit dieses großen Unternehmens auch für die Kirchenmusik eindringlich hinzuweisen. Die wissenschaftlich arbeitenden Vertreter der liturgischen Musik werden sicher gerne bereit sein, durch Mitarbeit das Unternehmen zu fördern. Anm. der Schriftleitung.

Digitized by Google

Planes sieht er nicht in dem Mangel geistiger Kräfte, an denen es in Deutschland nicht fehle, sondern in der Beschaffung der materiellen Mittel. Er wagt nicht der Hoffnung Raum zu geben, daß sich zu diesem Zwecke eine eigene Gesellschaft gründen lasse, wie England deren sogar zwei besitzt (seit 1840 die Surtees-Society und seit 1890 die Bradshaw-Society); man müsse deshalb für das große Werk den Episkopat und den Klerus Deutschlands interessieren und auch von der Görres-Gesellschaft und vom Staate Subventionen zu erlangen suchen. So würden hoffentlich die Monumenta Germaniæ liturgica zustande kommen. Vgl. A. Franz, Die Leistungen und Aufgaben der liturgischen Forschung in Deutschland, Histor.-polit. Blätter 141 (1908) 84–99.

Seitdem sind wieder zehn Jahre vorübergegangen, aber die Anfänge der Monumenta haben das Licht der Welt nicht erblickt. Die liturgische Forschung hat zwar nicht geruht. Franz selbst schenkte uns seitdem sein von bewunderungswürdiger Quellenkenntnis zeugendes Werk: Die Benediktionen im Mittelalter (1909) und das Rituale des Bischofs Heinrich I. von Breslau (1912). Neben ihm traten zahlreiche jüngere Kräfte mit trefflichen Arbeiten hervor, wie Stapper, Metzger, Fischer, Schönfelder, Richter und schon vorher Freisen. So erfreulich die Publikationen dieser Forscher aber auch sein mögen, so sind gerade sie eine Gefahr für die Erreichung des großen Ideals, das unserem allzufrüh heimgegangenen Ebner vor zwanzig Jahren vorschwebte: es droht eine Zersplitterung der auf dem Gebiete der liturgischen Forschung tätigen und heranwachsenden Kräfte und eine Verzettelung der mühsam in Einzelstudien gewonnenen Resultate und der edierten Handschriften.

Soll nun auch das 3. Jahrzehnt nach Ebners Programmrede beginnen und dahingehen, ohne uns ihrer Verwirklichung näher zu bringen? Soll Dom Cabrols Vorwurf der deutschen Rückständigkeit auf liturgischem Gebiete weiter zu Recht bestehen? Fast scheint es, denn nirgends bemerkt man Ansätze zu einer Zentralisation und zu jener planmäßigen, gemeinschaftlichen Arbeit, welche allein imstande ist, etwas Großes zu schaffen, würdig der deutschen Wissenschaft. Ebners Plan war freilich zu weitschichtig, als daß er sich in absehbarer Zeit hätte verwirklichen lassen, weshalb Franz ihn auch stillschweigend fallen ließ, ohne ihn überhaupt zu erwähnen; er verlangt nur die Edition von Handschriften, und zwar deutscher Provenienz. Aber auch sein Vorschlag, zunächst alle europäischen Bibliotheken auf deutsche liturgische Handschriften zu durchforschen, würde großen Schwierigkeiten begegnen, selbst wenn die materiellen Mittel für eine so kostspielige Arbeit vorhanden wären. Denn die Edition einzelner Handschriften nimmt inzwischen ihren Fortgang, wobei jeder Herausgeber seine eigenen Wege geht, und die Resultate mancher tüchtigen Forschungen schlummern verborgen in irgend einer seltenen Publikation oder Zeitschrift.

Diese und ähnliche Erwägungen nahmen mich seit langem gefangen und ließen in mir den Entschluß zur Reife kommen, für die liturgischen Editionen und Forschungen ein Zentrum zu schaffen, und schon dachte ich daran, mit A. Franz hierüber in mündlichen Gedankenaustausch zu treten, als der Tod uns den hochverdienten Forscher und seinen Rat und seine Erfahrung raubte — für die Verwirklichung meiner Absichten ein schwerer Verlust. Inzwischen nahm aber der Plan eine schärfer umrissene Form an, und es befestigte sich in mir die Überzeugung, daß Ebners Programm im wesentlichen beizubehalten und durchzuführen sei, d. h. daß mit der Herausgabe unedierter oder schlecht edierter Handschriften die Erforschung und Darstellung der verschiedenen liturgischen Sparten Hand in Hand gehen müsse.

Was die Edition von Handschriften anlangt, so kann man allerdings, wie schon bemerkt, wohl nicht erst warten, bis alle Bibliotheken Europas durchforscht sind, es müßte mit ihr vielmehr sobald als möglich begonnen werden, und zwar sollten die Handschriften deutscher Herkunft bevorzugt werden, ohne aber die ausländischen auszuschließen. Natürlich kann dann eine systematische Reihenfolge nicht eingehalten werden, indem man z. B. zuerst die wichtigeren Sakramentarien, darauf die Pontifikalien, Ordines, Ritualien, Breviaria usw. herausgibt, was überhaupt auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen würde. Ich denke mir vielmehr die Herausgabe bzw. Reihenfolge der zu edierenden Texte nach denselben Grundsätzen vorgenommen, welche Greving kürzlich für das Corpus Catholicorum aufgestellt hat; vgl. Theol. Revue, Jahrgang 14 (1915) 393. Es sollen also die Bände bzw. Hefte in zwangloser Folge und in verschiedenem Umfange herausgegeben werden je nach den Neigungen der Mitarbeiter und dem Material, das ihnen zur Verfügung steht. Daß prinzipiell den älteren und bedeutenderen Handschriften, soweit als möglich, der Vorzug einzuräumen ist, versteht sich von selbst. Ist eine größere Anzahl von Bänden erschienen, so wird ein Inhaltsverzeichnis derselben den späteren Bänden beigefügt, um einen Überblick über die bereits geleistete Arbeit zu erhalten. Daneben bleibt natürlich

Digitized by Google

die Notwendigkeit bestehen, die europäischen Bibliotheken auf ihre liturgischen Handschriften zu durchforschen, um den Mitarbeitern ihre Arbeit zu erleichtern, und es sind bereits Vorkehrungen getroffen, daß mit dieser Katalogisierung in nicht allzu ferner Zeit begonnen werden kann. Auf die Anforderungen, welche man an die Editionen in theologisch-liturgischer und in historisch-philologischer Hinsicht stellen müßte, soll hier nicht näher eingegangen werden, nur möchte ich allgemein bemerken, daß die einzelnen Bände mit einer ausführlichen Einleitung und sehr sorgfältigen Registern versehen, auch Wortregistern zur Ergänzung des Thesaurus linguæ latinæ, und wenn die Handschriften mit Miniaturen ausgestattet sind, auch kunsthistorisch gewürdigt werden müßten. Von Miniaturen wären Abbildungen zu bringen, ebenso von wichtigeren Manuskripten auch Handschriftenproben.

Mit dem Corpus liturgicum, wie man die Sammlung der Texte nennen könnte, müssen sodann Untersuchungen und Darstellungen verbunden werden, sei es aus dem Gebiete der vier großen abendländischen Riten in bezug auf Meßfeier, Stundengebet, Gottesdienst usw., sei es aus den vielgestaltigen Kirchen des Morgenlandes. An diesen Untersuchungen können sich auch Gelehrte beteiligen, denen die Bücherschätze einer großen Universitäts- oder Staatsbibliothek nicht ständig zur Hand sind, indem sie die liturgische Entwicklung eines kleinen Distriktes erforschen, wie es z. B. Hoeynck in nachahmenswerter Weise bezüglich der Augsburger Liturgie getan hat. In diese Beiträge zur Geschichte der Liturgie wären, so scheint mir, hauptsächlich die Resultate streng wissenschaftlicher Forschung aufzunehmen, doch sollten allgemein orientierende und zusammenfassende Darstellungen nicht ausgeschlossen werden.

Neben diesen Beiträgen muß endlich drittens ein Organ geschaffen werden, welches in Deutschland das Interesse für liturgisch-historische Studien stets wach hält und es gestattet, auch kleinere Funde und Forschungen den interessierten Kreisen leicht bekannt zu geben, ähnlich wie den Monumenta Germaniæ das „Neue Archiv für ältere deutsche Geschichtsforschung" dient. Die Vertreter der liturgischen Studien in Deutschland müssen also gleichfalls eine Zeitschrift erhalten, die etwa jedes Vierteljahr erscheint. Diese Forderung ist eigentlich so selbstverständlich, daß man sich wundern muß, daß eine solche Zeitschrift nicht bereits existiert, besonders wenn man sich der zahlreichen historischen Zeitschriften für Wissensgebiete erinnert, die eine weit geringere Bedeutung für das gesamte kulturelle und religiöse Leben des deutschen Volkes besaßen als die Liturgie.

Um dieser Zeitschrift den Weg in weitere Kreise zu bahnen und sie lebensfähig zu erhalten, dürfte sie m. E. nicht rein retrospektiv sein, sie müßte auch das liturgische Leben der Gegenwart berücksichtigen. Ein für den Gottesdienst und die Liturgie begeisterter Klerus wird dann gewiß nicht teilnahmslos an ihr vorübergehen. Aber auch zahlreiche Kreise, denen liturgische Studien anscheinend fremd sind, werden einer solchen Zeitschrift ihre Aufmerksamkeit schenken. Gibt es ja doch tatsächlich nur wenige historische Disziplinen, welche mit der Liturgie nicht den einen oder anderen Berührungspunkt haben. Soll ich hier einige aufzählen, so nenne ich z. B. die Geschichte des Dramas, das an der mittelalterlichen Liturgie groß geworden ist; vgl. W. Creizenach, Gesch. d. neueren Dramas, I², Halle 1911, 43 ff., der auch darauf hinweist, was eine genauere Durchforschung der liturgischen Handschriften noch leisten kann. Wie eng sich Germanistik und mittelalterliche Liturgie berühren, zeigt u. a. ein Blick in Elias von Steinmeyer, Die kleinen althochdeutschen Sprachdenkmäler, Berlin 1916, 92/93, 181, 318/23, 412 u. a. (Gebete, Beichtformeln, Segnungen usw.) Speziell bezüglich der Dichtung des Mittelalters bemerkt W. Meyer, ein gewiß kompetenter Beurteiler: „Die mittelalterliche Liturgie wird nur von wenigen Liebhabern beachtet. Sie verdient aber beachtet zu werden von allen, welche die mittelalterliche Dichtung verstehen wollen." Gesammelte Abhandlungen II, Berlin 1905, 370. Derselbe Forscher publizierte seine gelehrte liturgische Abhandlung Gildæ oratio rhythmica (ein von Gildas um 550 verfaßtes Reisegebet) an einer Stelle, wo man sie nicht leicht sucht, vgl. Nachrichten von der Kgl. Gesell. der Wissensch. zu Göttingen, Phil.-hist. Klasse 1912, 48–109. Die Bedeutung der liturgischen Handschriften für die mittelalterliche lateinische Philologie hat bereits Traube, Einleitung in die lateinische Philologie des Mittelalters, herausgegeben von Paul Lehmann, München 1911, 61 kurz angedeutet. Wie viele Arbeit auf dem Gebiete des liturgischen Gesanges in seinen Anfängen und seiner ersten Entwicklung noch zu leisten ist, hat uns E. Wellesz, Oriens Christianus 1916, 91 ff. kürzlich gezeigt. Daß die Musikgeschichte überhaupt auf die Liturgie, auch auf die nicht gesanglichen Teile, angewiesen ist, kann die Arbeit von K. Meyer, Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiete I, Leipzig 1917, 6, zeigen. Über ein anderes spezielles Gebiet, über

Digitized by Google

Hymnologie und Kulturgeschichte des Mittelalters, hat Cl. Blume beachtenswerte Worte geschrieben (Festschrift Georg von Hertling, Kempen 1913). Wie eng sich Medizin und Liturgie berühren, sieht man aus den interessanten Forschungen von A. Franz, Benediktionen I, 408 ff. Die Beziehung zwischen Kirchenrecht und Liturgie ergibt sich u. a. aus Georg Schreibers Arbeiten, z. B. Untersuchungen zum Sprachgebrauch des mittelalt. Oblationenwesens, Wörishofen 1913. Über die enge Verbindung der Kunstgeschichte mit der Liturgie braucht wohl kein Wort hinzugefügt zu werden. Kräftigen, fast monumentalen Ausdruck findet diese Verbindung in dem Titel und den Bänden von Cabrols Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, Paris 1907 ff. Es darf schließlich auch noch daran erinnert werden, wie viel neues Licht die Dogmengeschichte aus den liturgischen Forschungen empfangen würde; vgl. Th. Kolde, Über Dogma und Dogmengeschichte, in: Neue kirchl. Zeitschrift 19, Erlangen 1908, 485 ff., dazu A. Harnack, Dogmengeschichte I^4, Tübingen 1909, 806 ff. Kolde, dessen Ausführungen ich allerdings nicht überall beipflichte, hat sogar „das kultische Handeln das Rückgrad der Dogmengeschichte" genannt, und gewiß akzeptiert auch mancher katholische Forscher die Worte, welche er gegen Schluß seiner langen Abhandlung (S. 537) schreibt: „Wer schenkt uns endlich eine gründliche Geschichte des gottesdienstlichen Lebens im Mittelalter, oder wenigstens zur Zeit Augustinus? Schon das letztere, freilich eine Lebensarbeit . . ., ist viel notwendiger als die vielen sonstigen monographischen Arbeiten über die Lehre dieses oder jenes Kirchenvaters, mit denen die Literatur zurzeit überschwemmt wird."

Für eine liturgische Zeitschrift kann also kein Mangel an Stoff sein, der ihr auch aus den Grenzgebieten reichlich zufließt. Eine solche Zeitschrift sehe ich als durchaus notwendig an, wenn die Bestrebungen auf dem Gebiete der deutschen liturgischen Forschung konsolidiert und zentralisiert werden sollen.

Diese kurzen Ausführungen zusammenfassend, bezeichne ich also als nächste Aufgabe der liturgischen Studien in Deutschland 1) die Herausgabe eines Corpus liturgicum, 2) die Sammlung der liturgischen Forschungen in Beiträgen zur Geschichte der Liturgie und 3) die Gründung einer vierteljährlichen Liturgischen Zeitschrift.

Bereits Ebner hat einen Appell an die großen Ordensfamilien gerichtet, denen vermöge ihrer nahen Berührung mit der Liturgie die Verwirklichung seines Programmes besonders am Herzen liegen müsse. Wer mit der Geschichte der Liturgie vertraut ist, weiß, daß neben den Benediktinern der Franziskanerorden auf die Entwicklung der Liturgie einen nicht geringen Einfluß ausgeübt hat (vgl. Holzapfel, Gesch. des Franziskanerordens, Freiburg 1909, 224, 297) und noch heute wird in den großen Studienhäusern des Ordens auf die würdige Feier des liturgischen Gottesdienstes großes Gewicht gelegt. Seitdem ich Ebners Aufforderung zum ersten Male gelesen habe, ist mir deshalb trotz mancher literarischen Ablenkungen der Gedanke nicht aus dem Sinn gekommen, es zur gegebenen Zeit aufzugreifen und auszuführen, falls es nicht von anderer Seite geschehen würde. Ich halte die Zeit jetzt für gekommen. Schon sind die notwendigen vorbereitenden Schritte getan. Zuerst soll mit dem Corpus liturgicum begonnen werden, das durch die Herausgabe des wertvollen Pontificale Gundecars II. in Eichstätt eröffnet wird. Ediert wird es von P. Bertrand Bühler O. F. M.-München, der die Bearbeitung der Handschrift auf Anregung und unter Leitung von A. Franz besorgt hat. P. Bühler und ein Ordensgenosse werden sich auch mit mir in die Leitung des ganzen Unternehmens teilen, dessen dritter Teil, die Liturgische Zeitschrift gleichfalls von uns in Bälde, wie ich hoffe, begonnen werden kann.

Die Durchführung des von mir aufgestellten Programmes soll aber durchaus nicht eine reine Ordenssache sein. Ich möchte durch Bekanntgabe des Planes an dieser Stelle vielmehr zum Zusammenschluß aller für Liturgik interessierten deutschen Gelehrten und zur Mitarbeit einladen, mögen sie sich mit der Edition von Handschriften oder mit der Erforschung und Darstellung liturgischer Fragen befassen, mag es sich um größere oder kleinere Arbeiten handeln, für welche die Beiträge bzw. die Liturgische Zeitschrift in Betracht kommen.

Auch richte ich an alle Freunde liturgischer Studien die Bitte, durch Stellungnahme zu meinen obigen Ausführungen das große Unternehmen fördern und unterstützen zu wollen. Für jeden Ratschlag bin ich dankbar, jeder wird sorgfältig geprüft und, wenn tunlich, befolgt. Nur durch gemeinsame Arbeit ist es möglich, das Versäumte wieder einzuholen und der deutschen Wissenschaft auch auf dem Gebiete der liturgischen Quellenpublikation und der liturgischen Studien überhaupt einen ehrenvollen Namen zu erwerben und zu sichern.

Digitized by Google

Die Komplet als liturgischer Volksgottesdienst.

Von Pfarrvikar Moenig in Elpe (Kreis Brilon, Westfalen).

Seit ungefähr 15 Jahren hat sich immer mehr die Erkenntnis Bahn gebrochen, von welch großem Nutzen es sein würde, die Gläubigen mehr als bisher mit der erhabenen Liturgie unserer Kirche bekannt zu machen und sie so zu lehren, mehr als bisher im Geiste der Kirche und mit ihr zu beten und zu singen. Besonders gehen diese Bemühungen aus von den Söhnen des heiligen Benedikt, der ja seinem Orden als erste Regel vorschrieb: Operi Dei nihil præponatur. Zu diesem Zwecke wurden in Maria-Laach die sogenannten „Liturgischen Wochen" veranstaltet. Der Zudrang war jedesmal so groß, daß die angemeldeten Teilnehmer nicht alle zugelassen werden konnten, und viele auf den folgenden Kursus verwiesen werden mußten; gewiß ein Beweis dafür, welch großes Interesse bei unseren Laien, insbesondere bei den gebildeten Laien für die Liturgie vorhanden ist. Ein weiterer Beweis hierfür sind die rasch sich folgenden Auflagen von Schotts Meßbuch und anderen ähnlichen Büchern.

Das Volk soll mehr als bisher an der Liturgie teilnehmen, diesen Wunsch sprach auch Pius X. in seinem Motu proprio vom 22. November 1903 aus, in welchem er den traditionellen Choral als offiziellen kirchlichen Gesang erklärte. Das Volk als Ganzes soll sich am kirchlichen Gesange beteiligen, soll vor allen Dingen die Gesänge des Ordinarium Missæ mitsingen.

Die Gläubigen mit der Liturgie bekannt zu machen, sie dahin zu bringen mehr als bisher mit dem Kirchenjahre zu leben und sie so an die Kirche zu fesseln, das ist in Wahrheit eine dankenswerte Aufgabe. Wenn wir die liturgischen Funktionen des Kirchenjahres (Kerzenweihe, Aschenweihe, die Feier der Karwoche usw.) vielleicht nur in bescheidener Einfachheit in einer Dorfkirche vornehmen, werden wir nicht jedesmal wieder von ihrer Größe und Erhabenheit ergriffen? Ist's dabei nicht schon manchem von uns wehmütig ums Herz geworden in dem Gedanken, daß unser gläubiges Volk von ihrem Inhalt und ihrer Größe so wenig zu kosten bekommt? Was geschehen könnte, die Gläubigen immer mehr mit der Liturgie des Kirchenjahres bekannt zu machen, soll hier nicht erörtert werden. Vorderhand fehlt uns noch das billige Buch, das wir den Gläubigen in die Hand geben können. Vor allen Dingen müßten meines Erachtens unsere Diözesan-Gesangbücher in dieser Hinsicht weiter um- und ausgestaltet werden.

Zur Liturgie unserer heiligen Kirche gehört aber auch das Officium Divinum und auch dieses ist voll der erhabensten Schönheit. Ist nun schon die Liturgie, wie sie das Meßbuch enthält, dem Volke großenteils fremd geworden, so gilt das noch viel mehr von der Liturgie des heiligen Offiziums.

Früher war das anders. In den meisten Pfarrkirchen wurde an den Sonntagen, sicher aber an den Feiertagen die Vesper gesungen. In manchen Kirchen wurden an hohen Feiertagen gar Laudes oder Terz vor dem Hochamt gehalten, auf Weihnachten und Ostern die Matutin gesungen. (In der Pfarrkirche zu Medebach wird noch heute auf Weihnachten und Ostern die Mette gehalten; an gewissen Tagen wird dort auch noch die Komplet gesungen.)

„Was weiß sonst aber unser gläubiges Volk vom Officium Divinum?" fragt P. Albert Hammenstede O. S. B. in einem Artikel „Was können wir von der Religiosität der antiken Kirche lernen?" in der Akad. Bonif. Korresp. Jahrg. 31, S. 32. „Die Beobachtung, daß der katholische Priester täglich aus einem Buche zu beten hat, das Brevier heißt, und dann und wann an hohen Festen auch eine lateinische Vesper (für unser Bistum muß es heißen: lateinische oder deutsche Vesperpsalmen), das sind die letzten Erinnerungen daran. Und doch hat die Kirche in diesem ihrem offiziellen Gotteslobe das Schönste und Beste zusammengestellt, was jemals der von Gott erleuchtete Geist des Menschen erschaut und in heiligen Worten ausgeströmt hat. Neben den Psalmen Davids, diesen unsterblichen Liedern, die die Sehnsucht des Alten Bundes zum Himmel getragen und auf den Lippen des Erlösers eine unaussprechliche Weihe empfangen haben, hören wir Lesungen aus den inspirierten Büchern der Heiligen Schrift, aus den Werken der heiligen Väter und den Lebensbeschreibungen der Heiligen. Alles das im Verein mit begeisterten Festliedern und Gebeten, verleiht der kirch-

Digitized by Google

lichen Gebetsfeier eine reiche Mannigfaltigkeit und eine wunderbare Kraft, in der Seele die verschiedenartigsten frommen Anmutungen und Empfindungen zu wecken und, was immer in gottinniger Freude oder heiligem Schmerz das Herz bewegt, zum Herrn empor zu tragen."

„Alle diese Schönheiten und geistigen Anregungen sind nun im Laufe der letzten Jahrhunderte den einfachen Gläubigen beinahe so gut wie unbekannt geworden. Den Platz des altkirchlichen Gotteslobes nehmen vielmehr die unzähligen, oft subjektiv gefärbten Privatandachten ein, wie man sie in Hunderten von Gebetbüchern finden kann."

Soweit P. Hammenstede. Wenn aber Vesper oder Komplet irgendwo noch gehalten werden (in anderen Diözesen geschieht es ja noch vielfach), dann werden sie nur von den Priestern und einigen anderen Sängern gesungen, das Volk aber ist zum Schweigen verurteilt; es nimmt keinen aktiven Anteil.

Was läßt sich nun vom heiligen Offizium unserm gläubigen Volke nahe bringen? Welche von den kanonischen Tageszeiten läßt sich ohne allzu große Schwierigkeiten auch in den kleinsten Landkirchen zum wirklichen Volksgottesdienste machen, d. h. so halten, daß auch die Gläubigen aktiven Anteil daran nehmen?

In Betracht kommen hier offenbar nur die Vesper und die Komplet. Schon früher hat man versucht, die Vesper streng liturgisch, d. h. so wie sie im Brevier und Antiphonale steht, in kleineren Kirchen einzuführen, aber bald hat man wieder davon abgelassen, weil die Vesper zu viel wechselt in den Psalmen und Psalmtönen, ganz besonders in den Antiphonen und Hymnen. Man ersann deshalb den Ausweg der sogenannten Votivvespern de Sanctissimo und de Beata. Doch nur vereinzelt fanden sie Anklang, gewiß deshalb, weil sie nicht mit dem Offizium des Tages übereinstimmten und für kleinere Kirchen ohne Chor noch zu schwierig waren.

Heute ist die Sache insofern anders geworden, als die Vesper an den Sonntagen im großen und ganzen dieselbe ist; aber auch nur an den Sonntagen. An den Feiertagen, und an solchen kommt der liturgische Gottesdienst in kleineren Kirchen nur in Betracht, kann die Sonntagsvesper natürlich keine Verwendung finden. Die Einübung der Vespern für Weihnachten, Ostern, für die Feste der Patrone würde allzuviel Mühe kosten, meistens sogar unmöglich sein. Zudem hätten auch die Gläubigen keine Bücher in der Hand, da ja die Diözesangesangbücher diese Vespern zumeist nicht enthalten.

Als liturgischer Volksgottesdienst auch für die kleinsten Landkirchen kommt meines Erachtens nur die Komplet in Betracht.

Dafür sprechen zunächst äußere Gründe. Die Komplet ist an allen Sonn- und Feiertagen nach Text und Melodie die gleiche, nur geringfügige Abweichungen im Hymnus und in der Osterzeit. Nur ganz selten könnte es vorkommen, daß nicht die Sonntagskomplet zu singen wäre; der Tag der Ewigen Anbetung wäre, in unserer Diözese wenigstens, wohl der einzige.

Als Volksgottesdienst eignet sich dann ferner die Komplet wegen ihres erhabenen Inhaltes, der doch auch wieder nicht zu hoch ist, so daß auch die Gläubigen ihn verstehen. Lassen wir ihn kurz an unserm Geiste vorüberziehen:

Zum Anfang die Mahnung des Apostels, auf der Hut zu sein, damit nicht noch der Teufel am Abend in der Versuchung uns überliste. Für welche Tageszeit wäre diese Mahnung angebrachter als für den Abend! Dann das demütige reuevolle Sündenbekenntnis im Confiteor mit den Bitten um Erbarmen. Ist der erste Psalm, das Abendgebet Davids auf der Flucht, ohne Erklärung ziemlich unverständlich, so ist der folgende um so verständlicher. Wer im Stande der Gnade ist, braucht nichts zu fürchten, so können wir seinen Inhalt kurz zusammenfassen. In jeder Psalmenerklärung, die wir aufschlagen, finden wir die Bemerkung, daß dieser Psalm zu den schönsten des ganzen Psalteriums gehöre. „Nach Inhalt und Form ist unser Lied ein Kleinod der Psalmpoesie," sagt Gihr in „Prim und Komplet" (1. Aufl. S. 293). Auch der folgende Psalm, die Aufforderung zum Lobe Gottes, bedarf kaum einer Erklärung.

Wie turmhoch stehen dann die folgenden Gebete des priesterlichen Abendgebetes über allen andern Abendgebeten.

Digitized by Google

Wie innig ist das Flehen des Hymnus:

1. Das Licht des Tages neiget sich,
O Schöpfer, Gott, wir bitten dich:
Bleib, Herr, bei uns in Gütigkeit,
Halt ab von uns all Sünd und Leid.

2. Bewahre uns in dieser Nacht,
Wehr ab der bösen Träume Macht,
Beschütz' uns vor des Feinds Gewalt,
An Leib und Seel uns rein erhalt.

3. Gewähr' uns dies, o Vater mild,
Du Sohn, des Vaters Ebenbild,
Und du, o Tröster, Heil'ger Geist,
Die ihr regiert in Ewigkeit.

Dann das Kapitel mit seinen tröstlichen vertrauensvollen Worten: „Du aber bist bei uns, o Herr, und dein Name ist über uns angerufen. Verlaß uns nicht, o Herr unser Gott!"

Wenn wir weiter beten: „In deine Hände, o Herr, befehle ich meinen Geist" ist es uns dann nicht, als ständen wir unter dem Kreuze und hörten aus dem Munde unseres Erlösers das Abendgebet seines Opferlebens? Könnten wir unseren Gläubigen innigere Worte zum Abendgebet in den Mund legen als diese? Auch die Innigkeit, ich möchte sagen Zärtlichkeit, die in den Worten liegt: „Behüte uns, o Herr, wie deinen Augapfel, beschirme uns unter dem Schatten deiner Flügel" wird unser gläubiges Volk gewiß verstehen.

Auch das Gebet des greisen Simeon an seinem Lebensabend bedarf für die Gläubigen kaum einer längeren Erklärung. Wie paßt es so gut in den Mund eines jeden Christen, der als Diener Gottes sein Tagewerk im Stande der Gnade verrichtet hat, besonders aber in den Mund jener, die am Morgen bei der heiligen Messe das Heil der Welt nicht nur geschaut, sondern es sogar in der heiligen Kommunion in ihr Herz aufgenommen haben.

Daran schließt sich „die gedankenvolle und sinnig gebaute Antiphon" (Gihr, l. c. S. 329): „Behüte uns, o Herr, wenn wir wachen, beschütze uns, wenn wir schlafen, damit wir mit Christus wachen und ruhen in Frieden."

In der Oration werden „die wichtigsten der bisher vorgetragenen Bitten nochmals wiederholt und kurz zusammengefaßt, wie es für den Abschluß und Höhepunkt der Gebetsstunde psychologisch sich nahelegt und empfiehlt." (Gihr, l. c. S. 333.)

Wir haben in der Komplet bisher Abschied genommen von Gott, unserem himmlischen Vater, haben ihm gleichsam „Gute Nacht" gesagt, wie es ein gutes Kind am Abend zu tun pflegt. Wie aber könnten wir den Tag beschließen, ohne auch von Maria, unserer Mutter, uns zu verabschieden. Wir tun es, indem wir sie noch einmal grüßen mit den Worten der über alles Lob erhabenen Marianischen Antiphonen.

Wahrlich, die Komplet ist ein Abendgebet, wie es inhaltsreicher nicht gedacht werden kann. „Wie könnten wir ein angemesseneres, ein anregenderes, ein Gottes und unser selbst würdigeres Abendgebet verrichten, als die Komplet es uns bietet. Sie ist ein Abendgebet, wie es eben nur die Kirche, die Braut Christi, ersinnen konnte." (Münsterisches Pastoralblatt Jahrg. 26, S. 30.)

Sicherlich wird auch unser gläubiges Volk dieses inhaltsreiche Abendgebet liebgewinnen, wenn es nur mit seinem Inhalte vertraut gemacht wird. Zu diesem Zwecke muß ihm nicht nur der lateinische Text geboten werden, sondern auch eine gute Übersetzung, nicht unter dem Text, auch nicht dahinter, sondern unmittelbar daneben. Selbstverständlich müßte man in der Predigt die einzelnen Teile derselben erklären und auf ihre Schönheiten hinweisen, auch sonst Stellen aus derselben in Predigt und Katechese verwenden.

Um den Gläubigen den Inhalt der Komplet ganz geläufig zu machen, tat ich noch mehr. Ich betete sie am Schluß der Abendandachten (Kriegsandachten, Maiandachten) mit der Gemeinde abwechselnd in deutscher Sprache, manchmal ganz, manchmal auch nur vom Hymnus ab. Endlich mahnte ich die Mütter, die Komplet, wenigstens vom Hymnus ab, dem gemeinschaftlichen Abendgebete in der Familie anzufügen. Singen, so vorbereitet, die Gläubigen bei der Komplet die lateinischen Worte, dann darf man gewiß nicht mehr sagen: das Volk versteht nicht, was es singt und betet, wenn es lateinisch singt.

Zu dem tiefen Inhalte kommen dann die dem Inhalte ebenbürtigen Melodien. Mäuschenstill wird's in der Kirche, wenn ein Knabe mit glockenheller Stimme intoniert: Jube Domne benedicere. Das Confiteor kann man zur Erhöhung der Feierlichkeit singen lassen. Daß es immer Eindruck macht, wissen wir von der feierlichen Erstkommunion der

Digitized by Google

Kinder her. Die Psalmen und das Canticum werden im 8. Tone gesungen. Der Hymnus hat verschiedene Melodien, alle ziemlich einfach und ansprechend. Für den Anfang begnügt man sich am besten mit einer, bis sie der Gemeinde geläufig ist. Das Resp. breve: In manus tuas mit seiner so einfachen und doch so feierlich erhabenen Melodie wird sich gewiß bald in aller Ohr und Herz hineinsingen. Erwähnt sei dann noch die Antiphon: Salva nos mit ihrer treffenden Tonmalerei in den Worten: et requiescamus in pace. Die Müdigkeit nach vollbrachtem Tagewerk, um nicht zu sagen das Verlangen nach der Nachtruhe klingt aus der Melodie dieser Worte an unser Ohr. Den Schluß bilden dann die Marianischen Antiphonen, über deren Melodien ebensowenig ein Wort des Lobes gesagt zu werden braucht als über ihre Worte.

Alle diese Melodien sind so einfach, daß ihre Einübung keinerlei Schwierigkeiten bereitet und die Gläubigen alles, was nicht dem Vorsänger oder Priester zufällt, mitsingen können, und das macht die Komplet mehr als die Vesper geeignet, Volksgottesdienst zu werden. Ist die Komplet einigemal in der Kirche gesungen, so kann man ihre Melodien schon bei der Arbeit zu Hause oder im Feld und Wald singen und pfeifen hören; der beste Beweis dafür, daß sie Anklang gefunden haben. Mit dieser Einfachheit der Melodien verbindet die Komplet sodann, wie wir oben sahen, große Mannigfaltigkeit, reiche Abwechslung, viel mehr als die Vesper.

Wie stellt sich die Wirklichkeit zu diesen theoretischen Ausführungen? Schreiber dieser Zeilen hörte die Komplet zum ersten Male als Student in der Kirche des Leoninums zu Paderborn, wo sie öfter an Sonn- und Feiertagen gesungen wurde. Obwohl in Kirchenmusik vollständig unerfahren, gewann ich die Komplet schon damals lieb und schon damals kam mir der Gedanke, sollte sich die Komplet nicht auch in Pfarrkirchen singen lassen, sollte sie sich nicht zum Volksgottesdienste machen lassen? Vor ungefähr $3^1/_2$ Jahren habe ich den Gedanken in die Tat umgesetzt. Weil das Diözesangesangbuch sie nicht enthält, ließ ich mir den Text mit nebenstehender Übersetzung drucken (Verlag der Josephs-Druckerei in Bigge; geheftet in steifem Umschlag 15 Pfennig. Interessenten überlasse ich gern ein Exemplar). Zunächst wurde mit den Schulkindern, dann mit der Jungfrauenkongregation eingeübt. Selbstverständlich klang der Gesang anfangs etwas hohl. Schon bald beteiligten sich aber auch die anderen Gläubigen, besonders die Frauen immer mehr am Gesange (Männer und Jünglinge sind zurzeit kaum anwesend). Nun singen wir in unserer Kirche die Komplet schon seit mehr als 3 Jahren an mehreren Feiertagen des Kirchenjahres, und je öfter wir sie singen, desto mehr Anklang findet sie. Auch allen auswärtigen Konfratres, die unserer Komplet beiwohnten, hat sie gefallen. Damit ist durch die Tat der Beweis erbracht, daß sich auch in den kleinsten Landkirchen (meine Gemeinde zählt in Friedenszeiten ca. 550 Seelen) die Komplet würdig und vollständig liturgisch singen läßt, daß die Komplet auch in den kleinsten Kirchen zum liturgischen Volksgottesdienste werden kann.

Noch ein Wort zum Schluß. Wenn wir uns etwas in den erhabenen Inhalt der Komplet und in ihren Reichtum an ebensolchen Melodien vertiefen, dann müssen wir sagen: die Komplet ist ein kirchliches Kunstwerk allerersten Ranges. Wir müssen dem beipflichten, was Cabrol in seiner „Liturgie der Kirche" (S. 260) sagt. Er nennt die Komplet „das wunderbare Offizium, das eines der staunenswertesten Schöpfungen des christlich-liturgischen Geistes ist". Einige Zeilen weiter nennt er sie „ein ganz von Poesie und Frömmigkeit durchdrungenes Gebet".

Eine große Zahl kirchlicher Kunstwerke hat uns die Zeit genommen. Die herrlichsten Barock- und Renaissance-Altäre und Figuren hat man aus den Kirchen entfernt und zum größten Teil dem Feuer überliefert, weil man diese Kunst nicht mehr verstand. Die Zeit hat auch aus vielen unserer Kirchen die Kunstwerke der Kirchenmusik — „unerreichbar" nennt sie der bekannte Musikhistoriker Ambros in seiner Musikgeschichte (Band 2, S. 67) — entfernt. Aber, Gott Dank, während die zerschlagenen Altäre unwiederbringlich verloren sind, diese Kunstwerke sind uns noch erhalten. Wäre der Gedanke nicht der Erwägung wert, diese Kunstwerke der Kirchenmusik, mehr als es bisher geschehen, in unsere Kirchen zurückzubringen?

Aber, sagt man, das Volk versteht nichts von dieser Kunst und mag sie nicht. Sagen wir das nicht. Als man die alten Altäre aus den Kirchen schaffte, wurde das vom Volke nicht verstanden, es hat sich mancherorts gewehrt. Es hing an diesen alten Kunstwerken.

Digitized by Google

Auch, als man den Choralgesang abschaffte, haben sich an nicht wenigen Orten die Gemeinden dagegen gesträubt. Bei Wiedereinführung solcher Kunstwerke des Kirchengesanges in die Kirchen wird es nicht an solchen fehlen, die sich entschieden dagegen aussprechen. Ganz natürlich; denn diese Kunstwerke sind den Gläubigen fremd geworden. Auch wirkliche Kunstwerke der Bildhauerei und Malerei werden vom Volke nicht sofort verstanden. Wenn es der Mehrzahl der Gläubigen nachginge, dürfte man nur die süßlichsten Figuren im „Jungfrauen-Kongregationsstil" in die Kirchen hineinbringen. Haben wir aber ein wirkliches Kunstwerk angeschafft, so wird das Volk mit den Jahren seine Schönheiten sehen und schätzen lernen und auch wieder sein Herz daran hängen. So wird es auch gehen mit den Kunstwerken des Kirchengesanges. Das gläubige Volk muß sie zunächst wieder kennen lernen, sie müssen ihm zunächst immer wieder in die Ohren klingen. Dann wird es sie mit der Zeit auch wieder liebgewinnen, es wird diese Gesänge als etwas ihm Gehöriges betrachten und sie sich nicht wieder nehmen lassen wollen.

Geht's nicht manchem von uns Priestern ähnlich? Wir kennen die Kunstwerke des Kirchengesanges vielfach nicht. Wir haben sie in unserer Jugend nicht kennen und darum auch nicht schätzen gelernt. Die meisten von uns hören auch jetzt, da sie in Amt und Würden sind, viel zu wenig wirklich gute Kirchenmusik, als daß wir sie liebgewinnen könnten. Wenn Kirchenmusik gepflegt wird, ist's ja vielfach nur der mehrstimmige Gesang. Er bietet uns aber nicht die eigentliche Musik der Kirche, nicht ihre größten Kunstwerke. Hoch über diesen Werken des mehrstimmigen Gesanges stehen die Melodien des kirchlichen Chorals. „Keine Musik erreicht denselben (sc. den gregorianischen Gesang) an eindringlichen Motiven; es ist die geheimnisvollste Tonsprache, die es in der Welt gibt," sagt Otto Kade, einer der bedeutendsten protestantischen Kirchenmusiker des vorigen Jahrhunderts.

Wie gesagt, diese Kunstwerke sind vielen von uns fremd geworden. Das Ohr muß uns gleichsam erst wieder geöffnet werden. Wie ich das meine, will ich an einem Beispiele zeigen. Die Schönheiten einer Präfationsmelodie verstehen wir schon, weil wir sie von Jugend auf gehört und dann als Priester immer wieder gesungen haben. Singen wir nun aber einmal eine Präfation in tono solemniore, so wird uns diese Melodie zunächst wenig gefallen; sie spricht uns nicht an. Singen wir sie aber öfter, dann werden wir schon bald empfinden, welche Schönheiten auch diese Melodie in sich birgt; sie wird uns und auch den Gläubigen gefallen und lieb werden.

Machen wir einmal einen Versuch und wir werden das Gesagte bestätigt finden. Bringen wir zunächst einmal das eine oder andere kleinere Kunstwerk des gregorianischen Kirchengesanges, dessen Einübung keine Schwierigkeiten macht, wieder in unsere Kirche, vielleicht die Marianischen Antiphonen in tono simplici (Begleitung dazu von P. Willibrord Ballmann, Paulinus-Druckerei-Trier. Preis Mk. 1.—) oder das Te Deum juxta modum Romanum oder die Allerheiligen-Litanei mit ihrem Psalm. Der Versuch wird sich sicherlich lohnen. Vielleicht versucht man es hier oder dort auch einmal mit der Komplet. Dabei brauchen wir unsern Gläubigen nichts zu nehmen. Lassen wir ihnen, was sie haben, aber geben wir ihnen auch Neues, wirklich Gutes und Schönes hinzu.

Mit den hier vorgetragenen Gedanken wollte ich nicht in erster Linie erreichen, daß in möglichst vielen Kirchen die Komplet als liturgischer Volksgottesdienst eingeführt würde. Ich wollte nur an einem Beispiele zeigen, wie auch in kleineren Gemeinden Kunstwerke des Kirchengesanges wieder heimisch werden können. Ich wollte auch versuchen, den einen oder andern von uns Priestern zu veranlassen, mehr als bisher der erhabenen Kunst des Kirchengesanges seine Aufmerksamkeit zu schenken, sein Interesse zuzuwenden.

Der heilige Thomas zitiert irgendwo ein Wort des großen heiligen Gregor: Presbyter, qui non est musicus, non est presbyter completus. Ich modifiziere dieses Wort und sage: „Der Priester, der sich nicht bemüht in etwa Verständnis für die Erhabenheit und Schönheit der Kirchenmusik zu bekommen, der alles derartige abtun zu können glaubt mit den Worten: ‚Paßt nicht für uns,' non est presbyter completus."

Digitized by Google

Wie viele Glocken soll die Kirche haben?

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Eine der wichtigsten und zeitgemäßesten Fragen nach dem Kriege wird die der Wiederherstellung der Geläute sein. Aus mannigfachen Anfragen zu schließen, ist sich der und jener Glockenkäufer nicht ganz im klaren, *welche Zahl von Glocken er wählen soll.*

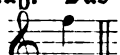
Die Frage läßt sich nicht mit irgend einer rechnerischen Formel ohne weiteres beantworten. Aber einige Gesichtspunkte lassen sich gleichwohl gewinnen, die wenigstens vor den größten Mißgriffen bewahren.

Zwei Tatsachen verdienen in erster Linie beachtet zu werden: a) die Schallstärke nimmt ab mit dem Quadrat der *Entfernung*. Das Gleiche dürfte der Fall sein b) bezüglich der *Gewichtsnahme*. Das will sagen: eine Glocke von 40 Zentnern klingt nur den vierten Teil so weit, wie eine zweite von 80 Zentner Gewicht, bei gleicher Rippe.

Die Glocken haben einen dreifachen Zweck: 1. dienen sie zur Verherrlichung des Allerhöchsten, 2. zur Erbauung der Gläubigen, und 3. zur Angabe der jeweiligen Zeit. — Je größer die Glocken, desto mehr erinnert die Fülle und Größe ihrer Töne an die Erhabenheit und Majestät des Schöpfers Himmels und der Erde.

Die wuchtenden Töne erzeugen im Hörer das Gefühl des Feierlichen; sie wecken Sonntagsstimmung. Die Glockentöne verdrängen die Alltagsgedanken; sie heben den Menschen endlich einmal hinaus aus der Enge seiner Weltsorgen.

Und ruft die Arbeit den Landmann hinaus auf die Flur, so kündet ihm der Stundenschlag und das Glockengeläut die Stunde der notwendigen Ausspannung seiner selbst und des lieben, abgearbeiteten Viehes, seines treuen Gehilfen bei der fruchttragenden Arbeit.

I. Zunächst die Frage: Unter welchen Voraussetzungen empfiehlt sich die Anschaffung nur *einer* Glocke? — Antwort: 1. Überall dort, wo der Turm ein Zwiegeläut nicht, oder nur schwer zuläßt. 2. Dort, wo die Zweizahl derart hohe Töne, derart kleine Glocken aufweisen würde, daß aus dem Klingen ein Klingeln, aus dem Gesange der Glocken ein Bimmeln werden muß. Das dürfte überall dort der Fall sein, wo die tiefere der beiden Glöcklein über f″ =  hinauszuliegen käme. Je mehr die Kirche mit Häusern umstellt, je niedriger ihr Turm ist, je stärker der Verkehr um sie her, desto eher wird die Grenze erreicht sein, die ein Überschreiten nach der Höhe zu bedenklich erscheinen lassen. Man nütze daher den Raum des Türmchens aus mit Anbringung von nur einer Glocke, damit trotz aller Kleinheit der Verhältnisse die möglich größte Fernwirkung erzielt werde.

II. *Zwei* Glocken kommen dort in Betracht, wo die Glockenstube deren Unterbringung zuläßt. Auch hier gelte der Rat: es muß das Streben des Käufers bleiben, die *Summe des Glockengewichts in möglichst große Einzelposten zusammenzufassen*, das Glockengut nicht zu verzetteln und in eine Art Glockenspielmusik aufzulösen. Zwei größere Glocken — wenn es sich um Glocken von beschränkter Größe handelt — erzeugen immer eine schönere Musik als *drei* Glocken von demselben Gesamtgewicht. Bei drei kleineren Glocken hat die Gemeinde von keiner etwas Rechtes. Bei zweien hingegen wird die Fernwirkung wesentlich erhöht; durch die Vermehrung des Gewichtes jeder der beiden Glocken.

Man halte sich daran, die Zweizahl nur dann zu verlassen und in eine Dreizahl überzugehen, wenn ein beachtliches Gesamtgewicht des Geläutes in Aussicht genommen ist. Man kann in dieser Hinsicht viel weiter in der Größe und damit im Tone heruntergehen (nach der Tiefe zu), als es für gewöhnlich geschieht. Es dürfte wohl zu behaupten sein, daß ein A′-Geläut bestehend aus den Tönen A′ + C″ musikalisch wertvoller wirkt, als ein gleichschweres Dreigeläut. Je nach der Rippe kann dieses ein H′-Dur- oder ein C″-Mollgeläut sein. (H′ + Dis″ + Fis″, oder C″ + Es″ + G″).

Denn man lasse nicht außer Betracht, daß gutgegossene Glocken durch ihre Unteroktaven oder an deren Stelle durch Untersexten, vor allen aber durch ihre Oberterzen unter Umständen derart wirken, daß selbst geübte Hörer zu vorübergehender Meinung gebracht werden können, als läuteten drei Glocken, während in Wirklichkeit nur deren zwei erklingen. Es gibt Zwiegeläute, die beispielsweise auf Es′ aufgebaut derart wirken, daß

Digitized by Google

man an deren Stelle ein gleichschweres Dreigeläut (gegebenenfalls Fis¹ — A¹ Cis²) durchaus nicht vermißt.

Man kann daher den allgemeinen Rat wohl geben, lieber zwei Glocken zu wählen statt drei, wenn die Dreizahl kleiner ausfiele, als ein G-Dur- oder G-Mollgeläut.

III. Die Dreizahl dürfte wohl für die meisten mittelgroßen Landgemeinden in Betracht kommen. Desgleichen für die meisten städtischen Tochterkirchen. Man kann mit drei Glocken große musikalische Wirkungen erzielen. Nur müssen die Glocken an sich rein und volltönig sein. Sie sind rein, wenn sie keine falschen, mißtönenden Beiklänge erhalten (zum Beispiel nicht die Quart neben der Terz). Sie sind volltönig, wenn sie die Mittöne der Oberterz sowie der Unteroktav stark erklingen lassen. Dadurch wirkt ein solches Dreigeläut wuchtig und reich. Wuchtig durch die mächtig ausholenden Unteroktaven; reich durch die Fülle der oberen Mittöne. Daher wähle man die Dreizahl ohne Bedenken, gegebenenfalls bis hinunter zum A der kleinen Oktav = A^0. Ein derartiges A^0-Dur- oder A^0-Mollgeläut löst Wirkungen aus, die man dieser beschränkten Glockenzahl nicht zutrauen sollte. Aber nur unter der einen wesentlichen Voraussetzung der Terzenreinheit.[1])

Man trage darum keine Bedenken gegen die etwaige „Nüchternheit" eines derartigen Dreigeläutes. Der Wohlklang an den wogenden, wallenden, naturreinen Tönen des tonischen Dreiklanges lockt die Seele zu friedlicher, freundlicher Stimmung. Die Summtöne der Unteroktaven bereiten den Schlagtönen einen weichen, wohligen Untergrund, und das Lied der kinderstimmhellen Oberterzen zieht durch den lauschenden Sinn des frommen Pilgers wie ein Grüßen vom Bergeswald, wie Sonnenleuchten aus entwölkter Höh'.

IV. Das Viergeläut werde, wie die weiterdurchgeführten vielstimmigen Geläute möglichst groß, möglichst schwer gewählt. Man beachte auch hier, daß man lieber auf das Mehr einer weiteren Glocke verzichte, nur um die übrigen Glocken recht groß zu erhalten. Die Größe der Glockenstube, die Stärke des Turmes beanspruchen eingehendste Beachtung.

In der Regel vermeide man, die wichtige Frage der Glocken dem Glockengießer allein anheimzugeben. Es kommt sehr viel darauf an, in welcher Tonhöhe das Geläut gewählt wird, aber auch auf die besonderen, örtlichen Verhältnisse. Wie bereits gesagt, läßt sich in dieser Sache nicht schematisch entscheiden; man urteile vielmehr von Fall zu Fall.

Die andere wesentliche Frage: ob Harmonie- oder Melodiegeläut[2]) kann hier nur flüchtig gestreift werden mit dem allgemein gültigen Satze: Je schwerer das Geläut, desto mehr empfiehlt sich das Melodiegeläut. In dem Grenzgebiet, wo der Käufer die Wahl und sein Berater die Qual hat, können endgültige Regeln nicht als allein maßgebend aufgestellt werden. Hier entscheidet der Geschmack des einzelnen.

Einst schrieb ein hochangesehener, musikalisch durchgebildeter geistlicher Herr: „Mich werden Sie nie für das Harmoniegeläut bekehren." — Man achte die Überzeugung jedermanns. Raum für alle hat die Erde. Verfasser hat Melodiegeläute verschiedenster Art gehört. Wer nur die Schlagtöne beachtet, kommt dabei auf seine Rechnung. Dem wird auch zum Beispiel das Geläut des Münsters zu Aachen keine Enttäuschung bereiten.

Aber wer je die Schönheit eines durch und durch in reinen Harmonien erklingenden Harmonie-Dreigeläutes kosten durfte, der wird den Unterschied zwischen dem Surren-und-Tondurcheinander eines Melodiegeläutes und dem wohligen Tönespiel eines terzenreinen Harmoniegeläutes nie wieder los.

Aber andrerseits kennt Verfasser Melodiegeläute von ergreifender Fernwirkung, beispielsweise auf der Münsterkirche in Bonn. Jede Art Geläute hat — gut ausgeführt — ihre besonderen Schönheiten. Aber gegenüber dem Voranstellen von Melodiegeläuten, wie es in letzter Friedenszeit immer mehr üblich wurde, hält es Verfasser für geboten, auf die Schönheiten eines terzenreinen Harmoniegeläutes mit Nachdruck hinzuweisen, da es sich hiebei um Klangeigenschaften und Tonempfindungen handelt, deren Kenntnis noch nicht in gewünschtem Maße Gemeingut der Käufer und wohl auch mancher Berater geworden sind und es auch nicht werden konnten. Die neue Zeit wird neue Freuden bringen.

Hoffen wir, recht bald!

[1]) Vgl. Löbmann, Über Glockentöne, Breitkopf & Härtel, 1915.
[2]) Die bisherige Bezeichnung: „harmonisches" Geläut ist zweideutig.

Digitized by Google

Dringende Notwendigkeit der Ausbildung von Glockenprüfern.

In der Zeitschrift „Schlesisches Blatt für Evangelische Kirchenmusik" (1917/18 Nr. 2 S. 9 f.) steht unter der obigen Aufschrift ein Artikel, um dessen Abdruck wir von Herrn Musikdirektor Lubrich in Sagan gebeten werden. Wir kommen der Bitte gerne nach, zumal da es sich hier um einen Gegenstand handelt, der das Interesse auch der katholischen Kirchenmusiker wachrufen muß. Der Aufsatz lautet:

„Bei Ausbruch der Glockenenteignung war die Fachwelt plötzlich und durchaus unvorbereitet vor die Aufgabe gestellt, eine Auslese der akustisch wertvollen Glocken und Geläute zwecks deren Befreiung von der Enteignung zu treffen. Diese Arbeit ist innerhalb des Deutschen Reiches in der denkbar verschiedenartigsten und widersprechendsten Weise zur Durchführung gelangt. Es fehlten den mit der Prüfung Betrauten alle die Gesichtspunkte, die die Voraussetzung einer gleichmäßigen Handhabung bilden; es fehlte jeder Versuch der Behörden, das Verfahren wenigstens notdürftig auf dem Wege der Anordnung auf eine gleiche Grundlage zu stellen; an eine Organisation des Glockenprüfungswesens hatte niemand im Frieden gedacht. Unsere Glockenprüfer, und die sich dafür ausgeben, glauben zuweilen, mit dem Rüstzeuge des Musikers auskommen zu können, sind aber weder mit dem Wesen der Sache, noch mit den Schwierigkeiten der Untersuchung vertraut, noch ahnen sie, daß die Glocke in das Gebiet der angewandten Akustik gehört und dort ein wissenschaftliches Problem darstellt. Darüber haben die Forschungen und die Schriften des Professors Johannes Biehle[1]) jedem gewissenhaften Glockenprüfer nunmehr die Augen geöffnet.

Wir stehen aber vor dem Wiederaufbaue des Glockenwesens. Wenn sich dieser auch über eine Reihe von Jahren erstrecken wird, so möchte der gegenwärtige Augenblick zu einer schöneren und reineren Wiedererstehung nicht versäumt werden. Die erste Aufgabe und Voraussetzung hierzu ist die Heranbildung von wirklichen Glockenprüfern, und die Festlegung aller der akustischen und technischen Anforderungen, die in Zukunft an gute Erzeugnisse des Glockengießers zu stellen sind. Bisher lagen die Verhältnisse so, daß nur mit ganz groben Fehlern behaftete Geläute beanstandet werden konnten.

Zur Durchführung dieser ersten Maßnahme besitzen wir glücklicherweise den gegenwärtig einzigen und von der Fachwelt allgemein anerkannten Forscher auf diesem Gebiete, Professor Biehle (Bautzen), der an der Technischen Hochschule zu Berlin eine Dozentur für Glockenwesen, die einzige überhaupt, innehat. Er ist es auch, durch dessen Vorstellungen bei den obersten Behörden die Bestimmungen zur Glockenenteignung vom 1. März v. J. nachträglich noch dahin erweitert wurden, daß der Klang der Glocke als Befreiungsgrund anerkannt und somit der wichtigste Wert der Glocke Aussicht gewann, gerettet zu werden. Da seine Selbstlosigkeit in allen seinen wissenschaftlichen Arbeiten bekannt ist, und er sich wohl auch für eine gedeihliche Zukunft der Glocke ganz zur Verfügung stellen und zur Abhaltung eines Kursus für Ausbildung von Glockenprüfern an der Technischen Hochschule, die hierzu der einzig richtige Ort ist, bereit sein wird, so sind nennenswerte Kosten nicht zu erwarten. Es fehlt lediglich die zusammenfassende Hand der obersten Behörden.

Diese, sowie den Deutschen Evang. Kirchengesangverein und sämtliche Landes- bzw. Provinzial-Kirchenmusikvereine auf eine so wichtige und gute Sache aufmerksam zu machen, sollte der Zweck dieser Zeilen sein. Fritz Lubrich sen., Sagan."

Wir Mitglieder des Cäcilienvereins erinnern uns dankbar und freudig der Arbeiten, die seit Jahren unser Freund Karl Walter dem „Glockenthema" widmete; seine „Glockenkunde" (Pustet, Regensburg 1913) und „Kleine Glockenkunde" (ebenda, 1916; Sammlung „Kirchenmusik") sind geeignet, aufklärend und anregend zu wirken. Auch die wichtigen Ausführungen und Mahnungen unseres Dr. Hugo Löbmann haben ein Recht auf besondere Beachtung. Der Gedanke, sich der Ausbildung von Glockenprüfern anzunehmen, hat ohne Zweifel Berechtigung. Wir denken gelegentlich darauf zurückzukommen. H. M.

[1]) Biehle, Kirchenbau und Glockenkunde. – „Wesen, Wertung und liturgischer Gebrauch der Glocken" (beides im Verlag Ziemsen, Wittenberg). „Der Gebrauch der Läuteglocke" (in vielen Fachzeitschriften erschienen). „Die Wiederherstellung unseres Glockenwesens" Nr. 1, 1918 der „Denkmalpflege" (Berlin, Ernst & Sohn) u. a. m.

Digitized by Google

Vereins-Chronik.

1. Domkapellmeister Dr. Widmann, Diözesanpräses in Eichstätt, wurde durch die Ernennung zum Kgl. Geistlichen Rat ausgezeichnet. Dem tüchtigen und treuen Freunde ein herzliches Ad multos annos!

2. Zu Neumarkt (Oberpfalz) starb am 18. Februar d. J., 77 Jahre alt, der Geistliche Rat J. B. Tresch, Hofkapellenbenefiziat, Jubelpriester, von 1871–1881 Domkapellmeister in Eichstätt, und bis 1906 Diözesanpräses des Cäcilienvereins. Ein edler Priester, ein eifriger Seelsorger, ein tüchtiger Kenner und begeisterter Freund der Kirchenmusik ist mit ihm dahingeschieden. Wir bitten unsere Verbandsgenossen um ein Ave für die liebe Seele. R. I. P.

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. **Innsbruck**, Propsteichor St. Jakob. Kar- und Osterwoche 1918. Palmsonntag, 24. März. 9 Uhr Palmweihe: Gesänge von M. Haller, Op. 37. Hochamt: Thomaso Luiz de Vittoria: Missa „O quam gloriosum"; Graduale „Tenuisti" von J. Mitterer, Op. 59; Passio von Fr. Suriano; Offertorium „Improperium" von G. P. da Palestrina. — Montag, 25. März: Mariä Verkündigung. ¾10 Uhr Hochamt: G. P. da Palestrina: Missa Pp. Marcelli; Graduale „Exsurge" von K. Greith; zum Offertorium „Descendi in hortum" von Giov. Croce. – Mittwoch, Donnerstag, Freitag, 27., 28., 29. März. 5 Uhr Matutin: IX. Lamentationen von Kerer; XXVII Responsorien von J. Mitterer, Op. 12; „Benedictus", „Christus factus est" von M. Haag. – Gründonnerstag, 28. März. 9 Uhr Hochamt: J. Mitterer: Missa brevis; Graduale „Christus"; Offertorium „Dextera" von G. P. da Palestrina; Kommunion: „Coenantibus" von M. Haller, Op. 16; Prozession: „Pange lingua" von M. Haller, Op. 16. – Karfreitag, 29. März. 8 Uhr Passio von Fr. Suriano; Improperien von Thomaso Luiz de Vittoria; Prozession: „Vexilla", „Tenebrae" von J. Mitterer. ⅛8 Uhr Grabmusik: 1. „Recordare" aus dem Requiem von W. A. Mozart. 2. „Stabat mater" für Chor, Streichorchester und Orgel von J. Rheinberger, Op. 138. – Karsamstag, 30. März. 9 Uhr Hochamt: Fr. Witt, Op. 11: Missa s. Luciae; Graduale und Traktus: „Confitemini" „Laudate" von J. Mitterer; „Magnificat" von L. Grosi da Viadana. ½8 Uhr Auferstehung: „Festchor und „Te Deum" für Chor und Blasorchester von J. Mitterer, Op. 47 und 46; „Tantum ergo" 8st. von V. Goller. – Ostersonntag, 31. März. 10 Uhr Hochamt: J. Renner, Op. 30: „Missa solemnis" für Chor und Orchester; Graduale „Haec dies" und Sequenz „Victimae" von J. Mitterer; Offertorium „Terra tremuit" von K. Greith. 5 Uhr Lauretanische Litanei von H. Spieß; „Te Deum" von G. Zeller; „Tantum ergo" von M. Ortwein. — Ostermontag, 1. April. ¾10 Uhr Hochamt: K. Koch, Op. 2: Messe für Chor und Bläser. Graduale „Haec dies" von J. Mitterer. Zum Offertorium „Ave verum" von W. A. Mozart. 5 Uhr Lauretanische Litanei von V. Goller, Op. 65; „Tantum ergo" von Gr. Zahlfleisch. – Osterdienstag, 2 April. 9 Uhr Hochamt: Chr. Kagerer, Op. 18: Messe für Chor und Orchester; Graduale „Haec dies" von J. Mitterer. Zum Offertorium „Terra tremuit" von K. Greith. 5 Uhr „Adoro te" von K. Greith; „Te Deum" für Chor und Blasorchester von J. Mitterer; „Tantum ergo" v. V. Goller.

Innsbruck. L. Streiter, Chordirektor.

2. **Paderborn**, Domchor. Kirchenmusik im Dom März 1918. Dom. 3. Quadrag.: Missa brevis von Palestrina, Offertorium von Witt. – Dom. 4. Quadrag.: Missa brevis von Gabrieli, Offertorium von Witt. – Dom. Passionis: Missa de S. Apostolis, 5st. von Mitterer. – Konsekrationstag des Hochw. Herrn Bischofs: Missa „Lauda Sion" von Palestrina, Offertorium von Haller, Te Deum von Mitterer. – Palmsonntag: Zur Palmweihe Gesänge von Haller, Op. 45; im Hochamt: Missa Puisque j'ai perdu von Orlando di Lasso; Passio von Suriano, Offertorium von Witt. – Mittwoch, Donnerstag, Freitag Düstere Metten: Responsorien von Haller und Mitterer, Op. 12. Lamentationen, 4 und 5st. von Haller, Benedictus, Christus factus est von Haller, Mitterer, Handl und Anerio. Gründonnerstag: Viadana, Missa „Sine nomine", Gloria aus Missa „Mater admirabilis" von Griesbacher. Offertorium von Mitterer, zur Kommunion des Klerus: Domine non sum dignus von Vittoria, Pange lingua von Haller. – Karfreitag: Passio von Suriano. Improperien von Vittoria, O crux ave, 6st. von Nekes, Vexilla regis, 5st. von Haller. – Karsamstag: Gloria aus Goller, Missa in hon B. M. V. de Loretto, das übrige aus Gabrieli, Missa brevis. Laudate dominum und Magnifikat von Mitterer. Ostersonntag: Sigismundmesse, 5st. von Griesbacher, Offertorium von Filke. — Ostermontag: Haller, Missa in hon. S. Michaelis, Offertorium von Mitterer. G. Schauerte, Domchordirektor.

Aus Zeit und Leben.

1. Am 15. und 16. Juli findet der **Nürnberger** Fortbildungskurs für Schulgesang statt. Dozenten und deren Lehraufgaben sind: 1. Albert Greiner, Direktor der Singschule, Augsburg: a) Notensingen mit Jugendlichen; b) Stimmbildung in der Volks- und Mittelschule. 2. Dr. Hugo Löbmann, Schuldirektor, Leipzig: a) Geschichte der Methodik des Schulgesanges; b) Aus meiner Singstunde als Volksschullehrer. 3. Joseph Schuberth, Hauptlehrer, Nürnberg: a) Schulgesangmethoden der Gegenwart; b) Eitz Tonwort, Theorie und Praxis. Zu jeder Auskunft ist gerne bereit der Kursleiter: J. Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20.

Digitized by Google

2. Mitte Juli findet in **Würzburg** ein zweitägiger schulgesangpädagogischer Fortbildungskurs statt für Gesanglehrer und Gesanglehrerinnen an Volks- und Höheren Schulen sowie an Musikhochschulen, für Leiter an kirchlichen und weltlichen Chören und für Schulaufsichtsbeamte. Die Würzburger Kurse wurden von fast allen deutschen Ministerien beschickt. 130 Teilnehmer im Jahre 1917. Nähere Auskunft durch den Kursleiter: Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2.

3. Die Kölnische Volkszeitung (Nr. 201 vom 12. März 1918) berichtet: „**Würzburg**, 10. März 1918. Heute wurde Pfarrer August Weil, der seit 1911, als er in den Ruhestand trat, hier lebte, beerdigt; er ist 79 Jahre alt geworden. Obwohl Pfarrer Weil aus einer fremden Diözese (Limburg) stammte, war er doch in Würzburg infolge seiner eifrigen Teilnahme am kirchlichen Leben bekannt und sehr geschätzt. Stadtpfarrer Lurz von St. Peter widmete dem hochverdienten Priester am Grab einen tief empfundenen Nachruf. Pfarrer Weil war ein Mann von ungewöhnlicher Willenskraft, unermüdlicher Arbeitsfreude, von großer Begabung und allseitiger Bildung, von unbeugsamem Rechtsgefühl, kurz ein ganzer Mann und Streiter für die Kirche und das katholische Volk. Er betätigte sich auf den verschiedensten Gebieten. Seine erste Arbeit machte dem Honoriusstreit wenigstens in Frankreich ein Ende, indem der junge Priester, der damals in Paris war, die sämtlichen Dokumente zur Honoriusfrage griechisch mit französischer Übersetzung (in Verbindung mit Artur Loth vom Univers) veröffentlichte. Seine letzte Arbeit erschien vor wenigen Monaten: 1000 Orgelkompositionen in den kirchlichen Tonarten (bei Pustet), die Frucht einer 50jährigen Riesenarbeit und vieler Reisen an die großen Bibliotheken (Wien, Berlin, Rom usw.). Von seinen Schriften sei noch genannt O'Connell, der größte katholische Volksmann, erschienen in der Zeit des heißesten Kulturkampfes. Die bei Pustet gedruckten 800 Orgelkompositionen erschienen 1914 in zweiter Auflage. Der Nachlaß ist hauptsächlich zu einer Stiftung in Limburg für Förderung der Kirchenmusik bestimmt."

Der Verstorbene hatte sich bis in sein hohes Alter hinein eine große Begeisterung für die kirchliche Musik bewahrt. Seiner Sammlungen von Orgelkompositionen ist bereits oben gedacht worden. Der in den letzten Jahren schwebenden Frage der Einheitslieder wandte der rüstige Priestergreis lebhaftes Interesse zu. R. I. P.

4. Aus **Paris** meldet man den Tod des bekannten Komponisten Claude Achille Debussy (geboren am 22. August 1862 zu St. Germain en Laye). Debussy galt als Hauptvertreter eines musikalischen Impressionismus (Stimmungsmalerei), der seine eigenen modernen Wege ging. „Ob Debussys Art . . . eine Zukunft hat, wollen wir abwarten. Einstweilen glauben wir nicht recht daran." So schrieben wir in einer Besprechung von Orgelkompositionen Debussys (diese Blätter 1911, S. 124). Heute ist unser Glaube an den Debussysmus und seiner Zukunft noch ebenso klein wie damals. H. M.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Ballmann, P. Willibrord**, Benediktiner von Maria Laach. Neue Christkindlieder für eine Singstimme zum Klavier. Preis 1 ℳ 80 ₰. Schwann, Düsseldorf.

In diesen „Neuen Christkindliedern" steckt wirkliche Kindesfrömmigkeit und Kindeseligkeit. Wie ein Schimmer zarter Poesie und sonnigen Friedens liegt darüber ausgegossen. Reizend schöne Kinderlieder. Werden sie untergehen oder unbeachtet bleiben unter dem Wust so vieler geistloser Machwerke? Oder sollte es nicht möglich sein, sie als liebe religiöse Hausmusik in die Familie und ins Volk zu bringen?

2. — — Davids Totenklage um Saul und Jonathas. Magnifikatantiphon der Samstagsvesper vor dem 5. Sonntag nach Pfingsten. Zum Klavier begleitet. Paulinus-Druckerei, Trier. Preis 3 ℳ.

Die Verlagshandlung legt dem Werke einige Bemerkungen bei, die über Zweck, Art, Anlage guten Aufschluß geben und offenbar von einem sachverständigen Kenner geschrieben sind. Da heißt es: „Ein Beitrag zur liturgischen Hausmusik, wie sie P. Willibrord in unseren gebildeten katholischen Familien heimisch wissen möchte. Eine Totenklage. Von König David ersonnen und gesungen in seinem Schmerz um Saul und Jonathas, die im Kampfe wider die Amalekiter gefallen. Die starke mitleidende Liebe einer edlen Freundesseele kommt in diesem Liede zu echt menschlichem wahren Ausdruck. Wir wissen, wie die Kirche die Lieder Davids liebt. Und so hat sie auch seine Totenklage um Saul und Jonathas unter die liturgischen Gesänge aufgenommen als Magnifikat-Antiphon in der Samstagsvesper vor dem 5. Sonntag nach Pfingsten. P. Willibrord bietet die dem Benediktiner-Antiphonale entnommene Choralweise der Antiphon zusammen mit dem Magnifikatgesang und dem besonderen Kirchengebet der Vesper. Durch diese Zusammenstellung, wie sie sich in der Liturgie tatsächlich findet, gewinnt die Antiphon einen ganz eigenen Charakter einen ungeahnten verklärenden Glanz. Und das ist ja der Zweck der heiligen Liturgie, der liturgischen Musik, den Christen hinauszuheben aus dieser Zeit der Trauer und der Zähren in eine wirkliche Welt der Herrlichkeit. P. Willibrord will das auch hier mit der Darbietung der Totenklage. Die unzähligen Trauernden und Weinenden sollen sie in ihrer Kümmernis hören und singen, sich selber zum Trost und den entschlafenen Helden auf dem Schlachtfelde zur Verklärung. Bei Druck und Ausstattung des Werkes waren — wie das bei den jetzigen ungünstigen Verhältnissen nicht anders sein kann — keine geringen Schwierigkeiten zu überwinden. Aber trotz aller Schwierigkeit ist die Ausstattung als wohlgelungen und dem Inhalt entsprechend zu bezeichnen. Es sei noch ganz besonders auf das innere Titelbild: den Davidskopf von Michelangelo Buonarotti hingewiesen. Plastischer und größer konnte die Musik der Totenklage nicht versinnbildet werden."

Digitized by Google

P. Willibrord hat seine Arbeit „unsern Toten auf dem Schlachtfelde" gewidmet — eine pietätvolle und auch künstlerisch wertvolle Weihegabe des liturgischen Gesanges an die im Weltkriege Heimgegangenen. Und es ist kein Zweifel, daß derartige Veröffentlichungen auch geeignet sind, die Erkenntnis und Wertschätzung des liturgischen Gesanges selber nachhaltig zu fördern. So begrüße ich das Werk von Herzen sowohl wegen seines Eigenwertes als auch deshalb, weil es in weiten Kreisen den Choral kennen und schätzen lehrt. Wenn ich ein Bedenken äußern darf, so glaube ich, daß ein solch schneller Übergang von pp. zum ff., wie er hier bei „Jonathas — Saul" verlangt wird, reichlich äußerlich wirkt. Überhaupt liegt eine gewisse Gefahr in den zahlreich beigegebenen dynamischen Zeichen. So soll man im Magnifikat das „Et exsultavit" f., das „in Deo salutari" p. singen. Ich begreife wohl, daß man alles daransetzt, dem öden Mechanismus eines dröhnenden und gewaltsamen Choralgesanges zu wehren. Wenn nur die Sorge vor der Scylla nicht in die Charybdis drängt! Auch die heutigentags vielfach beliebte Iktus-Theorie vermag mich nicht zu begeistern; ich glaube (und hoffe), daß sie sich nicht zu lange behaupten wird. Aber diese Bedenken stelle ich gerne zurück vor dem Ausdruck der Freude und herzlichen Anerkennung über das schöne Werk des P. Willibrord als Ganzes genommen.

3. Gauß, Otto, Op. 7. Kriegs- und Friedensgebet. Zwei einfache Chöre. Mergentheim, Karl Ohlinger, 1917. Ausgabe A: Für gemischten Chor; Ausgabe B: Für Männerchor. Preis 60 ₰. Leicht und schlicht.

4. — — Op. 9. Heldensang. 6 Gedichte von Max Waller. Für Männerchor vertont. Mergentheim, Karl Ohlinger. Preis 1 ℳ.

Patriotische, großenteils auf den Ton des einfachen und gemütvollen Volksliedes abgestimmte Männerchöre.

5. Hatzfeld, Johannes, Tandaradei. Ein Buch deutscher Lieder mit ihren Weisen aus acht Jahrhunderten. München-Gladbach, Volksvereinsverlag, 1917. Klavierausgabe (mit den vollständigen Texten) gebunden 8 ℳ, Textbuch broschiert 45 ₰, im Hundert je 40 ₰.

Natur-, Wander-, Stände-, Gesellschaftslieder, Tanz-, Soldaten-, Vaterlands-, Abendlieder, Lieder von Liebesfreud und Liebesleid, Balladen und Mären wie auch Lieder aus dem Weltkrieg, Lustige Lieder nicht minder wie Weihnachtslieder und Geistliche Lieder — wahrlich ein überaus reicher und bunter Strauß aus dem herrlichen Blumen- und Blütengarten unseres deutschen Volksliedes. J. Hatzfeld hat sie sorgsam ausgewählt und hergerichtet; eine Anzahl hat er gar in seiner westfälischen Heimat (Benolpe) aus dem Volksmunde aufgezeichnet; einige selbst komponiert. Wer unser Volk und sein Lied liebt, wird sich von Herzen der trefflichen Arbeit Hatzfelds freuen. Die Klavierbegleitung zeigt allerhand feine und hübsche Züge. Die Ausstattung des Buches ist gediegen und von einer gewissen vornehmen Einfachheit. — Unsere Kirchenchöre haben oft Gelegenheit, sich des Volksliedes zu erinnern. Bei kleinen Feiern im engen Kreise, bei Ausflügen, zur Erholung nach mühsamer Probe, zur Belohnung für die Knaben im Gesangunterricht usw. Wohlan, tandaradei, frisch gesungen!

6. Johner, P. Dominikus, O. S. B., Benediktiner von Beuron. Acht neue Marienlieder für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. Ausgabe A ohne Orgelbegleitung 25 ₰, Ausgabe B mit Orgelbegleitung 65 ₰. Verlag der kirchenmusik. Gesellschaft St. Gregor m. b. H., Beuron (Hohenzollern), 1916. (2. Auflage 1917).

7. — — Zehn neue Kommunionlieder für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. Ausgabe A ohne Orgelbegleitung 30 ₰. Ausgabe B mit Orgelbegleitung 80 ₰. Verlag der kirchenmusik. Gesellschaft St. Gregor m. b. H., Beuron (Hohenzollern), 1917.

Es klingt und singt von zartem Herzensfrieden und zarter Herzensandacht in diesen Marien- und Kommunionliedern Johners. Der Komponist weiß, was er will; das erkennt man leicht an den Eigenheiten der Orgelbegleitung. Die Lieder tragen den Charakter einer gewissen ruhigen, bescheidenen Milde. Eben weil sie sich von aller Aufdringlichkeit fernhalten, sprechen sie zur Seele.

8. Rüdinger, Gottfried, Libera me Domine für einstimmigen Chor und Orgel. Wunderhorn-Verlag, München. Preis Partitur 1 ℳ no., Stimme 15 ₰.

Eine innige Melodie, getragen von einer stimmungsvollen Orgelbegleitung.

9. — — Op. 22. Sechs Marienlieder (Cordula Peregrina), für gemischten Chor. Wunderhorn-Verlag, München. Partitur 1 ℳ 50 ₰ no. Stimmen je 30 ₰ no.

Andächtig und tief empfunden. Diese Marienlieder sind nicht von gewöhnlicher Art. Sie haben ihre eigene persönliche, fast möchte ich sagen: aristokratische Note, die sie von dem Durchschnitt derartiger Kompositionen unterscheidet. Beinahe erinnern sie etwas an die Regerschen Marienlieder. Schwer sind sie gerade nicht. Aber auch nicht „leicht" im üblichen Sinne vieler Kirchenchöre. Sie wollen rein intoniert und vornehm gesungen sein.

Hermann Müller.

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

I. Bücher und Schriften:

1. K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien. Jahresbericht über das Schuljahr 1916–1917.

Breitkopf und Härtel, Leipzig.

2. Schering, Arnold, Tabellen zur Musikgeschichte. Ein Hilfsbuch beim Studium der Musikgeschichte. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage.

Digitized by Google

Deutscher Liederverlag, Berlin W 15, Uhlandstraße 54/55 – Leipzig, Seeburgstraße 14–20.

3. **Schumann, Robert,** Musikalische Haus- und Lebensregeln, neu herausgegeben und erläutert von Alexander Lidorf mit den Lebensbildern der drei Zeitgenossen und Jugendmeister Robert Schumann, Friedrich Wiek, Robert Reinik. Erstes Musikmerkbüchlein. Preis ℳ 0.50.

Verlag „Mozarthaus", Wien I.

4. **Plattensteiner, Richard,** „Beethoven" der große Musikant zur Ehre Gottes. Fünf Bilder mit einem Vorspiel. Preis fein kart. ℳ 2.50 = K 3.–. (Auslieferung für Deutschland C. Cnobloch, Leipzig.)

Pustet, Regensburg.

5. **Hohn, Wilhelm,** Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen. Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben. XVII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik", herausgegeben von Dr. Karl Weinmann. Preis gebd. ℳ 1.20.

6. – – Notenbeispiele zu „Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen". I. Teil: Der einfache Kontrapunkt. II. Teil: Der nachahmende Kontrapunkt. Anhang zum XVII. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" – herausgegeben von Dr. Karl Weinmann. Preis brosch. ℳ 2.–.

II. Musikalien:

Cieplik, Beuthen, O.-S.

7. **Werner, Fr.,** Op. 4. Trauungsgesang. Ruth: „Wo du hingehst, da will auch ich hingehen." Für gemischten Chor, Orgel (und Orchester ad lib.) Partitur ℳ 1.50. Einzelstimmen je ℳ 0.30.

Verlag der kirchenmusikalischen Gesellschaft St. Gregor m. b. H., Beuron.

8. **Johner, P. Dominikus,** Benediktiner von Beuron. Zehn neue Kommunionlieder für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung; Ausgabe A ohne Orgelbegleitung ℳ 0.30, Ausgabe B mit Orgelbegleitung ℳ 0.80.

9. – – Acht neue Marienlieder für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. Ausgabe B mit Orgelbegleitung. 2. Auflage. ℳ 0.65.

Ohlinger Karl, Mergentheim.

10. **Gauß, Otto,** Op. 7. Kriegs- und Friedensgebet. Zwei einfache Chöre. Ausgabe A: Für gemischten Chor. Ausgabe B: Für Männerchor. Mit Druckerlaubnis des hochw. Herrn Bischofs von Rottenburg Nr. 13149. Preis ℳ 0.60.

11. – – Op. 9. Heldensang. 6 Gedichte von Max Waller. Für Männerchor. Preis ℳ 1.–.

Paulinus-Druckerei, Trier.

12. **Ballmann, P. Willibrord.** Davids Totenklage um Saul und Jonathas. Magnifikatantiphon der Samstagsvesper vor dem 5. Sonntag nach Pfingsten. Zum Klavier begleitet. Preis ℳ 3.–.

Pustet, Regensburg.

13. **Dachs, Michael,** Op. 25a. Vesper vom Allerheiligsten Altarssakramente. Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gemischten Chor. Partitur ℳ 2.60, 4 Stimmen je ℳ 0.60 = 2.40.

14. **Haller, Michael,** Zur Primiz. Für 4 Männerstimmen. ℳ 0.25.

15. – – Zur heiligen Profeß. Für 3 Oberstimmen mit Orgel. ℳ 0.25.

Schwann, Düsseldorf.

16. **Ballmann, P. Willibrord,** Benediktiner von Maria-Laach. Neue Christkindlieder für eine Singstimme zum Klavier. Preis ℳ 1.80.

17. **Gauß, Otto,** Op. 14, Missa Tertia ad duas voces inæquales comitante organo. Preis der Partitur ℳ 2.–, jeder Singstimme ℳ 0.40.

18. **Gries, Victorinus,** O. Fr. M., Op. 7. Zehn Motetten. Gesänge zum Offertorium an den höchsten Festen des Kirchenjahres für vierstimmigen gemischten Chor. Preis der Partitur ℳ 2.80. Jede Gesangstimme ℳ 0.40.

19. **Schöllgen, W.,** Op. 17. Zwei Pange lingua für vereinigte Ober- und Unterstimmen (eine Knaben- und eine Männerstimme) mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Preis der Partitur ℳ 0.80, jeder der beiden Gesangstimmen ℳ 0.20.

Styria, Graz.

20. **Jung, Fr.,** J. S. M., Op. 3. Lauretanische Litanei für Soli, 4stimmigen gemischten Chor und Orgel. Partitur K 2.–, Stimmen je 25 h.

Selbstverlag Berthold Waßmer, Bernau (Baden).

21. **Waßmer, Berthold,** Op. 48. Missa „O Engel rein". Sehr leichte und kurze Messe für Sopran, Alt (Tenor) und Baß bzw. ein- oder zweistimmigen (Schüler-) Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. 2. Auflage. Partitur ℳ 1.80, Stimmen ℳ 0.30.

Wunderhorn-Verlag, München.

22. **Rüdinger, Gottfried,** Libera me Domine, für einstimmigen Chor und Orgel. Partitur ℳ 1.–, Stimme ℳ 0.15.

23. – – Op. 22. Sechs Marienlieder (Cordula Peregrina) für gemischten Chor. Partitur ℳ 1.50, Stimmen je ℳ 0.30.

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Dachs, Michael, Op. 25a. **Vesper vom Allerhl. Altarssakramente.** Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gemischten Chor. Partitur 2 ℳ 60 ₰, 4 Stimmen je 60 ₰.

Engelhart, F. X., Op. 71. **Deutsche Herz-Jesu-Singmesse in acht Liedern.** Gedichtet von Schwester Ehrentraud Peter, komp. für 2—4 Oberstimmen mit Orgel (Harmonium). Lex. 8°. Partitur 1 ℳ 40 ₰; Singstimme 35 ₰. 100 Singstimmen 30 ℳ.

Als **XVII.** Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" ist erschienen:

Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen

Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben. Bearbeitet von **Wilhelm Hohn.** Gebunden Mk. 1.20. Hiezu ein Separatheft mit Notenbeispielen Mk. 2.—.

Zu obigen Preisen tritt ein Verlags-Kriegsaufschlag von 20%

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Marien-Lieder

Ave Maria. 15 Muttergotteslieder von Berth. Waßmer für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung. 2. Auflage. Partitur Mk. 1.80, Stimme Mk. —.30

Hehre Friedenskönigin. 1 oder 2 stimm. Chorlied zu Maria der Friedenskönigin von C. Frey. Partitur Mk. —.30, Stimme Mk. —.10

Marienlied. (Text aus Rosenkranz von Hammer) von Otto A. Berner. Für 4 stimm. gemischten Chor. Partitur Mk. —.50, Stimme Mk. —.20

Zwei leichte Marienlieder für Krieg und Frieden 2 stimmiger Frauen- oder Knabenchor mit Orgel oder Harmoniumbegleitung von Wilh. Weitzel. Partitur Mk. —.35, Stimme Mk. —.20

Verlag der A.-G. Badenia, Karlsruhe.

Kirchenglocken und Geläute jeder Grösse

(Spezialität: **terzenreine Geläute**)

liefert

GEBR. ULRICH, Glockengiesserei

Inhaber: **Heinrich Ulrich,** Glockengiessermeister

APOLDA

Bestellungen, lieferbar nach dem Kriege bzw. nach Freigabe der Metalle, **nehmen wir schon jetzt entgegen.** Offerten, Zeichnungen und persönliche Rücksprache **kostenlos.**

Auf Wunsch illustrierter Katalog gratis und franko.

Bis 1. Dez. 1917 bereits über 30 Geläute in Auftrag erhalten, darunter 27 für kath. Kirchen.

Wir bitten genau auf unsere Firma zu achten.

Digitized by Google

Neuerscheinungen aus dem Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg:

Georg Schächtl

Ave verum Corpus!

15 Euchar. Gesänge für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgelbegleitung Op. 1. Part. Mk. 4.60, jede Stimme Mk. 1.—.

Kindes-Grüße an die himmlische Mutter

12 Marienlieder für Sopran- und Alt-Solo und 4—7stimmigen gemischten Chor. Op. 2a. Partitur Mk. 4.50. Stimmen Mk. 3.20. (Sopran 1 Mk., Alt 80 Pf. Tenor 60 Pf., Baß 80 Pf.)

Auszug aus obigen Marienliedern unter dem Titel:
6 Marienlieder für 3—4stimmigen Frauenchor mit Orgel. Op. 2b. Part. Mk. 2.40. Stimmen Mk. 1.60. 1. Stimme (Sopran) 60 Pf., 2. Stimme (Mezzosopran) 40 Pf., 3. und 4. Stimme (Alt I und II) 60 Pf.

3 Veni Sponsa Christi

für 3u. 4stimm. Frauenchor mit Orgel nebst einem **Tantum ergo** für 2 gleiche Stimmen Op. 3. Partitur Mk. 1.60, jede Stimme 40 Pf.

5 latein. Predigtgesänge

und zwar:
3 Veni Creator Spiritus für 2 gleiche Stimmen mit Orgel,
2 Veni Sancte Spiritus für 3 gleiche Stimmen mit Orgel
Op. 4. Partitur Mk. 1.40, jede Stimme 40 Pf.

Sechsstimm. Fest-Messe

für gemischten Chor

zu Ehren der allersel. Jungfrau Maria. Op. 5. Part. Mk. 4.—, jede Stimme 60 Pf.

VIII Pange lingua

für 2—3stimmigen Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung komponiert von **Franz X. Geisenhofer.** Op. 4. Part. Mk. 1.40, jede Stimme 60 Pf.

Ave-Läuten

5 Marienlieder für 3 gleiche Stimmen mit Orgel vertont von **Maximilian Schreiber.** Partitur Mk. 1.40, jede Stimme 30 Pf.

Votiv-Vesper zu Ehren der allersel. Jungfrau Maria

Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gem. Chor von **Michael Dachs.** Op. 30a. Partitur Mk. 2.80, 4 Stimmen je 60 Pf.

Messe zu Ehren des heiligsten Herzens Mariä

für 4stimmig gemischten Chor und Orgel von **Joseph Deschermeier.** Op. 153. Partitur Mk. 2.80. 4 Stimmen je 60 Pf.

Die vorliegende neue Messe des auf kirchenmusikalischem Gebiet bestbekannten Komponisten zeichnet sich durch Originalität ganz besonders aus; in modernem Stile gehalten, wird selbe eine gute Wirkung erzielen. Besonders ist die selbständige Führung der Orgelstimme oft von packender Wirkung.

Lieder zu Ehren des hochheiligen Altarsakramentes und des heiligsten Herzens Jesu

für Männerchöre vierstimmig komp. von **P. Teresius** a Sancta Maria, unbeschuhter Karmelit. Op. 10. Partitur Mk. 1.30, Stimmen je 50 Pf.

Diese wirkungsvollen Lieder des bekannten Ordensmannes sind in meinen Verlag übergegangen.

Requiem

für eine Stimme oder Unisonochor mit Orgelbegleitung von **Ign. Mitterer.** Op. 190. Partitur Mk. 1.80, Singstimme 30 Pf. (12 Stück Mk. 2.70.)

Die gebräuchlichsten Responsorien für den Chor

(nur Text) in praktischer Zusammenstellung auf 4 Seiten, in Rot- und Schwarzdruck, einzeln 20 Pf., das Dutzend Mk. 1.80 (einschließlich Aufschlag).

In einigen Wochen erscheint:

Herz-Jesu-Kantate

für 4stimmig gemischten Chor mit Soli und Volksgesang von **Dr. Fr. X. Mathias.**

Zu obigen Preisen tritt ein Verlags-Kriegsaufschlag von 20%

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

ai-Juni 1918 5./6. Heft

. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. onatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" rausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

ler: Die Kirchenmusik im neuen lichen Rechtsbuche . . . . . S. 41
sbacher: Die Messe in der Münch- klose-Woche . . . . . S. 42
midlin: Kirchenmusikal. Neu- pfungen . . . . . S. 48
: Vorsingen oder vorspielen den Gesangübungen? . . . . S. 49
l: Gelehrtes und Verkehrtes Karl Eitz . . . . . S. 55
Diehle: Der Gebrauch der „Läute- glocke" . . . . . S. 58
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . . S. 60
Aus Zeit und Leben . . . . . S. 61
Musikalien . . . . . S. 62
Zeitschriften . . . . . S. 64
Aus dem Verlage . . . . . S. 64

lag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
rlich 3 Mark ✦ ✦ ✦ ✦ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

„By."

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Kirchenmusik im neuen kirchlichen Rechtsbuche.

Von Hermann Müller.

Zu Pfingsten d. J. ist bekanntlich ein neues kirchliches Rechtsbuch, der vatikanische Codex juris canonici, in Kraft getreten. Es ist hier nicht der Ort, die überaus weittragende und tiefgreifende Bedeutung dieser Tatsache des näheren zu erörtern. Wohl aber mag darauf hingewiesen werden, daß im can. 1264 Bestimmungen über die Kirchenmusik getroffen werden.[1]) Es heißt da nämlich:

Can. 1264.

§ 1. Musicae in quibus sive organo aliisve instrumentis sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur, ab ecclesiis omnino arceantur; et leges liturgicae circa musicam sacram serventur.[2])

§ 2. Religiosae mulieres, si eisdem liceat, ad normam suarum constitutionum vel legum liturgicarum ac de venia Ordinarii loci, in propria ecclesia aut oratorio publico canere, tali e loco canant, ubi a populo conspici nequeant.[3])

Der § 2, um darüber zunächst ein kurzes Wort zu sagen, verordnet: Klosterfrauen (einerlei ob „Schwestern" einer Kongregation oder eigentliche „Nonnen"; vgl. zur Erklärung den can. 488) sollen, wenn sie nach der Norm ihrer Konstitutionen oder der liturgischen Gesetze und mit Erlaubnis des betr. ordinarius loci in ihrer Kirche oder ihrem öffentlichen Oratorium singen dürfen, einen solchen Platz beim Singen haben, daß sie vom Volke nicht gesehen werden können.

Wichtiger ist der § 1. Er enthält eine allgemeine und grundsätzliche Verordnung über die kirchliche Tonkunst. Erstens nach der negativen Seite hin: Tonstücke, in denen sich, sei es durch die Orgel oder andere Instrumente, sei es durch den Gesang, etwas Laszives oder Unreines einmischt, sollen von den Kirchen vollständig ferngehalten werden. Das ist eine Forderung, die fast wörtlich so, allerdings ohne den Zusatz „oder andere Instrumente", bereits im Tridentinum (sess. 22 de observ. et evit. in celebr. missae) steht und von dort offenbar übernommen wurde. Sodann zweitens positiv: die liturgischen Gesetze bezüglich der heiligen Musik mögen beobachtet werden. In can. 2 war ohnehin schon festgestellt, daß alle liturgischen Gesetze ihre Wirksamkeit behalten sollen, wofern nicht etwa im neuen kirchlichen Rechtsbuch ein liturgisches Gesetz ausdrücklich verbessert werde. Wenn nun hier bei can. 1264 eigens betont wird, man möge betreffs der heiligen Musik die liturgischen Gesetze beachten, so muß man annehmen, daß der Gesetzgeber einen besonderen Grund dazu hatte, die Befolgung der liturgischen Gesetze für die Kirchenmusik einzuschärfen.

Die Anmerkungen zum can. 1264 (s. unten) bieten eine reichhaltige Zusammenstellung von einschlägigen Bestimmungen, angefangen von der (auch musikgeschichtlich so interessanten) kirchenmusikalischen Gesetzgebung des alten Corpus juris bis zur Kongregationsentscheidung vom 23. Juni 1917. Der Musikhistoriker läßt da Jahrhunderte einer großen und fruchtbaren Entwicklung der Tonkunst vor seinem geistigen Auge vorüberziehen, wenn er diese Zitatenreihe überfliegt. Was und wie wird man in der Kirche singen und musizieren, wenn einmal, abermals nach Jahrhunderten, sich wiederum die Notwendigkeit herausstellt, in einem neuen kirchlichen Rechtsbuch die Gesetzgebung der Kirche zusammenzufassen — —?

[1]) Daß zur Zeit eines Interdiktes in der Kirche der Gesang, das Spiel der Orgel und anderer musikalischer Instrumente sowie das Glockenläuten verboten ist (can. 2271, 2°), braucht für unsere Zwecke nicht besonders behandelt zu werden.

Den Gesang der Konventualmesse in Kapitelskirchen schreibt can. 413 vor.

[2]) C. 1, de celebratione missarum et aliis divinis officis, III, 14, in Clem.; c. un., de vita et honestate clericorum, III, 1, in Extravag. com.; Conc. Trident., sess. XXII, de observandis et evitandis in celebratione missae; Benedictus XIV. const. „Ad militantis", 30 mart. 1742, § 6; ep. encycl. „Annus qui" 19 febr. 1749, § 2sq; Pius X, motu propr. „Inter pastoralis offici", 22 nov. 1903; ep. „Quod Nobis", 8 dec. 1903; motu propr. „Nostro motu proprio", 25 apr. 1914; S. C. de Prop. Fide, instr. (ad Vic. Ap. Indiar. Orient.), 8 sept. 1869, n. 29; instr. (ad Archiep. Baltimoren.), 25 iun. 1884, n. 2; S. R. C. 21 febr. 1643; Hispalen., 16 ian. 1677, ad 7; De musica sacra ordinatio, 7 iul. 1894; Urbis et Orbis, 8 ian. 1904; Compostellana, 15 apr. 1905; decr. 11 aug. 1905; decr. 14 aug. 1905; declar. 14 febr. 1906; Neapolitana, 8 aug. 1906; decr. 7 aug. 1907; decr. 8 apr. 1908; Compostellana, 13 nov. 1908; instr. 27 nov. 1908; decr. 24 mart. 1909; decr. 25 ian. 1911; decr. 11 apr. 1911; 11 maii 1911, ad I, II; decr. 8 iul. 1912; decr. 8 dec. 1912; 14 maii 1915; Tarvisina, 18 maii 1917; 23 iun. 1917; Caeremoniale Episcopor., l. I, c. XXVIII, n. 11, 12.

[3]) C. 25, C. XVIII, q. 2.

Digitized by Google

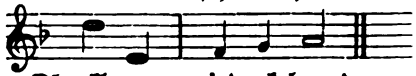
Die Messe in der Münchner Klose-Woche.

Von Kanonikus P. Griesbacher, Regensburg.

Ernste, feierliche D-Moll-Harmonien durchfluten den erhabenen, vollbesetzten Raum des Kgl. Odeons. Ein träumerisches Thema zieht uns in seinen Bann, energisch festgehalten und in einer Reihe von Stimmungsbildern in packender Form durchgeführt. Ein Gottbegnadeter, dem die Sprache der Töne gegeben, träumt seinen Jugendtraum. Manch heiteres Bild zieht vorüber vom „rauschenden Wald mit seinen uralten Märchen", von „neckischen Kobolden und lieblichen Elfen", von „Sturmesbrausen" und Abenddämmerung, und all den Gestalten, die „der Unschuld weltverklärend Paradies" beleben. Nun klingen die feierlichen Akkorde der Orgel herein: die fromme Kindesseele betet zu ihrem Gotte.

Da senken sich schwere Wolkenschatten hernieder. Vorbei! Ein Traum ist's gewesen. Ein Traum die ganze frohe, fromme Kinderzeit. „Ein Traum selbst der Gott, zu dem ich betete!"

Weiche, wonnige F-Dur-Weisen umfangen uns. Ein träumerisches Thema mit fallender Septime und steigendem Tetrachord — es klingt wie



übernimmt die Führung, oft in der weichen Färbung des Oberklanges wiederkehrend.... Ein Jüngling träumt seinen Liebestraum. Und wieder senken sich die Schatten hernieder. Ein Traum ist's. „Ein Traum die silberdurchflutete Vollmondnacht" mit ihren „Schwüren von ewiger Lieb, von ewiger Treu" — ein „Wahn"!

Wieder herbe D-Moll-Stimmung. Ein reckenhaftes Thema mit klaffender Oktave dringt nach der vom Quarten-Thema beherrschten Einleitung in den Vordergrund. Tatendrang und Kampfesmut schwellt die Brust. Aber auch „die stolze Burg der Unsterblichkeit mit den blinkenden Zinnen", die sich vor den Blicken des nach dem Lorbeer des Ruhmes ringenden Künstlers aufgebaut, sinkt, von „der Alltäglichkeit neidischem Alp zertrümmert, in den Staub". Wilder jagen sich die Dissonanzen. Trompeten, Posaunen, Pauken, Trommel und Schlagwerk in ff zeugen von der Tiefe der Erregung, die die Künstlerseele durchzuckt, bis sie unter den Trauermarschklängen des zweiten Orchesters ohnmächtig zusammenknickt, um nach Verklingen des letzten Orchestertones dem Dysangelisten — denn ein Evangelium ist's nicht, das aus dieser Ideenwelt herausleuchtet — das Wort zu geben, der nun in gar langer Exposition mit dürren Worten und zuletzt in melodramatischer Form die Erklärung gibt für die der symphonischen Dichtung zugrunde liegende Ideenwelt. Noch einmal hebt sich das Orchester zu gewaltiger Höhe, ein Aufbäumen der letzten Hoffnungslust und Willenskraft. Aber der Pessimismus siegt. Nach dem „Nirwana" ruft der Frauenfernchor und mit einem heftigen Trommelschlag endigt dieses jeden Glauben an ein diesseitiges und jenseitiges Glück gebieterisch ablehnende Hohelied des Pessimismus. Ist's der Punkt, mit dem diese Selbstbiographie endigt, oder ist's der Pistolenknall, auf den man nach den Verzweiflungsausbrüchen und dem ausgesprochenen Todeswillen längst gefaßt ist? Bestrickender Wohllaut verklärt die von Wagnerschem Geiste getragenen, von tiefster Empfindung durchfluteten Seelenergüsse, der Hauch des Genius weht und nimmt uns völlig gefangen. Eine unvergeßliche Weihestunde. Und immer reißt der Geist der Verzweiflung den Verzückten aus allen Himmeln. Ich mußte unwillkürlich an einen Heine denken, der die poetischesten Gedanken aufrollt, die frömmsten Stimmungen erregt, um sie mit kalter Ironie, ja mit einer Blasphemie zu verjagen. Eines ist gewiß. Nicht in allem hat der Dysevangelist recht behalten. Die stolze Burg, die der Unsterblichkeitstraum aufgebaut, sie ist nicht in Staub gesunken, sie steht und wird den Ruhm eines gottbegnadeten Künstlers von Geschlecht zu Geschlecht verkünden. Das verbürgt der von Tag zu Tag gesteigerte Erfolg der Klose-Woche, das zeigt der ungeteilte, nicht enden wollende Beifall, der den gefeierten Tonkünstler immer wieder vor die Rampe zwang.

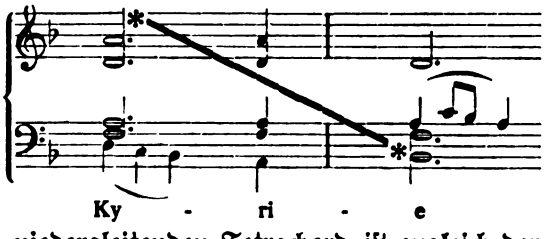
Diese Einleitung war wohl nötig, wenn man des Meisters weiteres Werk verstehen will, das mit der symphonischen Dichtung „Das Leben ein Traum" den Montagabend der Klose-Woche ausfüllte: seine 1889 in Heinrichshofens Verlag in Magdeburg erschienene Messe in D-Moll op. 6 für Soli, Chor, Orchester und Orgel.

Digitized by Google

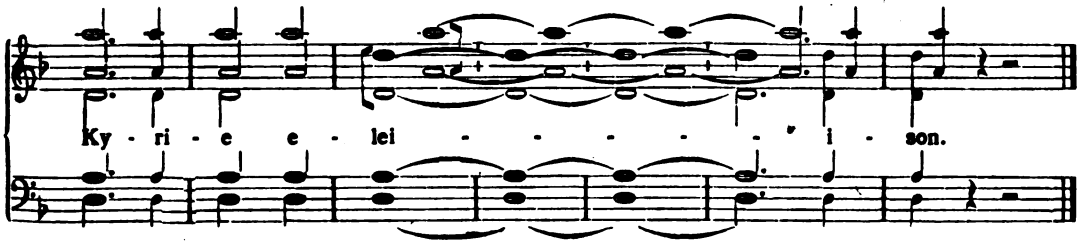
Sie gehört einer noch weniger vom Pessimismus ergriffenen Lebensperiode an. Der Gott, zu dem das Kind betete, ist noch nicht zum Traumbild herabgesunken. Der Glaube an ein Jenseits drückt dem durch den Tod des von ihm hochverehrten Meisters Liszt tief erschütterten 24jährigen Bruckner-Schüler die Feder in die Hand und schon 1886 schrieb er nach eigenem Bekenntnis „die ersten Aufzeichnungen" zu dieser „ersten umfangreichen Komposition" nieder. Der „Messetext mit seinem so unerschöpflichen Reichtum für die musikalisch-poetische Ausgestaltung" beflügelte seine Phantasie so sehr, daß ihm „deren Abschluß sogar in verhältnismäßig kurzer Zeit gelang."

Sie zählt neun Nummern: 1. Introitus (ein längeres Instrumentalvorspiel) und Kyrie (mit Jahreszahl 1889), 2. Gloria, 3. Ave Maria (als op. 11 einzeln erschienen), 4. Credo, 5. O salutaris hostia (als op. 12 erschienen), 6. Sanctus, 7. Interludium, 8. Benedictus, 9. Agnus Dei.

Wieder sind es die ernsten majestätischen Hallen der D-Moll-Harmonien, in die der Meister aus dem Weltgetriebe flüchtet, um zu seinem Gott zu beten. In breiten wuchtigen Taktwellen, die erst im II. Teile lebendiger aufschäumen, setzt ein lapidares Thema mit markantem Septsturz und Sextaufschwung zu dem 43 Takte umfassenden „Präludium" an, das der Meister Introitus nennt. Es ist schade, daß dasselbe bis zum 42. Takte völlig der Orgel überlassen bleibt, die im Pleno niemals imstande ist das zündende Thema, das im „cujus regni" seinen Höhepunkt erreicht und noch in den letzten Takten des Agnus mächtig (Posaunen!) nachklingt, aus dem Harmonieschwall gehörig herauszuheben.

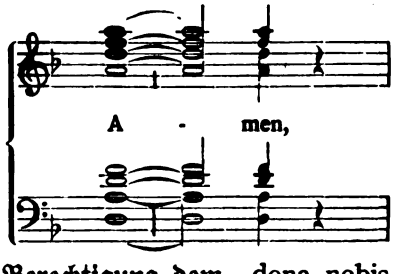


Auch der weitausladende Orgelpunkt von 35 Takten löst sich schließlich im Thema auf und endigt in mächtig aufstrebender chromatischer Linie. Ebenso verleiht die charakteristische Septime dem nach zwei kurzen Orchesterauftakten einsetzenden Vokalsatz — dem ungeübten Auge wohl kaum erkennbar — seine Konturen in geistreicher Brucknerscher Art. Mit dem niedergleitenden Tetrachord ist zugleich der Basso continuo gegeben, den der Meister einem Liszt abgelauscht hat und in geistreicher Weise gar oft (Schluß des Kyrie, Benedictus) verwertet und mit dem er, wie Liszt seine Elisabethlegende, das Agnus Dei ergreifend ausklingen läßt. Im Christe bringt das Orchester ein neues, gelenkiges Motiv mit Septime aufwärts und triolengefülltem Septime abwärts. Ein kurzer Zwischensatz, ein getragenes Baß-Solo greift die Sopranthemen des Introitus auf und bringt die nötige Abflauung vor dem Wiedereinsatz des Kyrie, das in impulsivstem konzentrischem Anwachsen aller Hilfsmittel zuletzt in düsterer, terzloser Leer-Harmonie in einem markerschütternden Aufschrei



trostlos endigt.

Und wie Bruckner den terzlosen Hohlklängen in den ersten Takten seines Te Deum die von glaubensseligem Entzücken getragenen terzgesättigten Dur-Harmonien des „Non confundar in aeternum" gegenüberstellt, so quittiert auch Klose diesen düsteren, leerklängigen Hilferuf im Kyrie mit einem volltönigen, harmoniesatten, dreimal wiederholten



das er nach Liszts Beispiel, aber ohne jede liturgische Berechtigung dem „dona nobis pacem" anhängt, und bringt so die beiden Ecksätze der Missa cantata in geistreiche Beziehung

Digitized by Google

von Frage und Antwort. Aber ein freudiges Dur läßt auch diese Antwort auf die große Frage nicht zu.

Und darin spiegelt sich so recht der entschiedene Pessimismus wieder, der „Das Leben ein Traum" durchzieht und hier seine Schatten vorauswirft. Eine tiefgläubige Seele empfängt im Gebete zu Gott, im Flehen um Erbarmung, Trost und Hoffnung auf Verzeihung, auf ein Glück im Jenseits. So senken sich in einer „Missa Papae Marcelli" die hochgehenden Wogen der Erregung im II. Kyrie zuletzt zu breiter Ruhe nieder und Witts lapidare eleison im II. Kyrie der gefühlstiefen Luzienmesse verklingen zuletzt in vertrauensvollem p. Aus Kloses markerschütterdem fff-Hilferufschrei aber klingt vielmehr Zweifel und Zagen, wenn nicht wilder Trotz. Und gerade da gibt sich der Meister in seiner Messe am echtesten. Dieses gepeinigte, von Kloses ganz persönlicher Note gezeichnete eleison wird keiner so leicht vergessen, der es je gehört hat. Ebensowenig wie das lapidare Hosanna mit seinen massigen, hochgetürmten Vokal- und Bläserharmonien, die zuletzt von der Harfe abgelöst werden — wohl der glänzendste Lichtpunkt der ganzen, größtenteils in Ernst und Düster gehüllten Meßkomposition.

Das Gloria bringt nach einer pompösen, bis zum fff und dem hohen Sopran = c^3 gesteigerten Wiederholung der Intonationsworte ein prächtig durchgeführtes Leitmotiv, das sich an den Friedensgedanken „Et in terra pax" klammert und beim „dona nobis pacem" wiederkehrt. In ähnlicher Weise klammert sich das Hauptthema mit dem Septimensturze an den Gedanken des „Reiches, dessen kein Ende sein wird" und kehrt, wie es in den ersten Credo-Takten den Aufblick zu dem „allmächtigen Vater" symbolisiert und dem „cujus regni" seinen Stempel aufdrückt, auch bei dem Gedanken an das „ewige Leben" wieder, wenn nicht im Chor, so doch im Instrumentalsatz. Dagegen kommt das verwandte Fugenthema über „cum Sancto Spiritu", das weit ausholt und im Wechsel von Chor und Soli, in normaler Durchführung und in Umkehrungsformen bis zu den erschütternden Oktavengängen des Maestoso — bei der Aufführung erklang auch wirkungsvoll die in der Partitur nicht vorgesehene Sopran-Hochoktave mit — bei „Et in Spiritum sanctum", wo man es erwarten möchte, nicht wieder.

Die Stelle des Graduale nimmt ein ungemein zart gefühltes „Ave Maria" für Sopransolo mit Orchester ein. Und hier, wie in dem zweistimmigen als Offertorium gedachten eucharistischen Hymnus „O salutaris hostia" tritt das Orchester mehr und mehr aus der Begleitrolle, in die es in den übrigen Meßteilen mit Ausnahme des Benedictus durch die Vokalmassen gar häufig gedrückt wird, heraus zu uneingeschränkter Plastik und Farbengebung. Damit wird der Ausdruck mächtig gehoben und erreicht nahezu die Schlagkraft, die sich auf rein orchestralem Gebiete bewährt hatte. Nach dem Vollgenuße, den die in ein Meer von Wohllaut getauchten und mit Wagnerschem Impulse uneingeschränkt auf- und abwogenden, einer gereifteren Schaffensperiode entsprossenen symphonischen Sätze geboten hatten, war bei den ersten Meßteilen die Sehnsucht nach gleich mächtigen Eindrücken gewachsen und fand wohl erst wieder in der ätherischen Höhenluft des „Sancta Maria", in der bewegten Kriegsszene des „Bella premunt", in dem Schauer des alle Himmel öffnenden Hosanna ihre Befriedigung. Ist es wirklich technischer Zwang, daß die Expansivkraft des Vokalsatzes in gleichem Maße mit seinem Wachstum die orchestrale Farbengebung beengt? Warum hat Wagner das Joch der Chöre so gründlich abgeschüttelt, um sich mit Wonne auf monodisches Gebiet zu werfen?

Auch Klose greift so gern auf Soli zurück. Das ganze Benedictus, der lange Eingang des kurzen Agnus, ganze Partien des Gloria und Credo wickeln sich in Unisonos und Solis ab, wobei nicht selten auch der hinzutretende Chorsatz mehr und mehr Begleitungsformen annimmt.

Freilich im „Interludium" werden die orchestralen Kräfte wohl mit Rücksicht auf die Situation zielbewußt zurückgehalten und der ganze Ausdruck auf Andacht und Beschaulichkeit gestimmt. Die Plastik verliert dabei fühlbar und trotz der künstlerischen Feinheiten, die es unter Aufrollung aller Hauptthemen in weiteren Bogen — es zählt 87 Takte — zur eigentlichen Ouverture stempelt, bleibt der Eindruck ein mäßiger. Auch das Benedictus hebt sich zu dem Außergewöhnlichen, das man von Kloses Gestaltungskraft erwarten möchte, nicht. Und beim Agnus, das bei einem Palestrina erst recht alle Schleusen öffnet, alle Ausdrucksmittel — die quinta und sexta vox ad libitum, das canoniza-

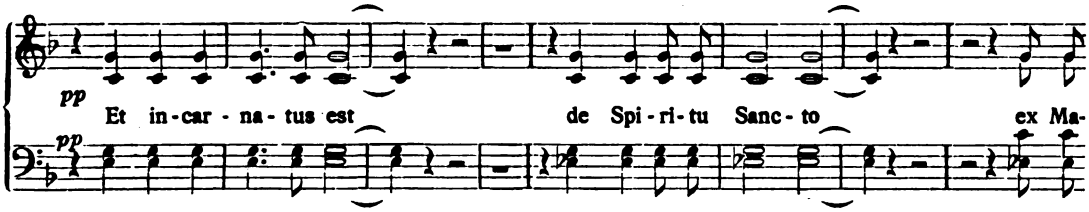
Digitized by Google

bis uſw. — auf den Plan ruft und mit den Anſprüchen, die es an des Künſtlers Phantaſie und Technik ſtellt, ſo recht zur Sieges-meta, zum Prüfſtein der Echtheit wird, ergeht es dem 24jährigen Kloſe, wie ſo oft jungen Künſtlern, die zum erſten Flug ſich heben: die ganze Schöpferkraft ſcheint erlahmt.

Nach einem andächtigen Baß-Solo, das thematiſch mit dem Ganzen nur durch den orcheſtralen Kitt loſe zuſammenhängt, aber eine prächtige Deklamation aufweiſt, das der Chor mit drei homophonen „Miserere"-Rufen ablöſt, reiht ſich ohne Wiederholung der Invokation unmittelbar das „Dona" mit dem Friedensthema, das aber nicht den Frieden bringt, ſondern im Anſchluß an das fff-eleison in ein harmonieſattes fff-Amen ausläuft, das zwar die künſtleriſche Wirkung rettet, aber die ideelle in Frage ſtellt. Denn es klingt nicht wie feſtes Vertrauen und ſeliges Schauen, ſondern wie eine neue Frage voll Zweifel und Trotz. Dieſer Gedanke wird durch die faſt demonſtrative Konfrontation von Evangelium und Dysangelium, der die Eindrücke des Abends ſpaltet, geradezu beſtätigt.

Wenn ich hier noch etwas offenbaren ſoll, was meine Freude an dem gewiß nicht der „Alltäglichkeit teufliſchem Geſpött" verfallenen, aus dem Meer der Erſcheinungen himmelhoch herausragenden, von einer ſo entſchieden perſönlichen Note getragenen liturgiſchen Tonſchöpfung verdirbt, ſo ſind es die vielen flachen auf einförmiger Linie ſich bewegenden Einſchnitte, die oft gerade an Punkten auftauchen, die eine künſtleriſche Note textlich und liturgiſch gebieteriſch fordern und bei alten wie neuen Meiſtern unwillkürlich hervorragende Akzente auslöſen, wie das Deum de Deo, lumen de lumine, von dem das „Deum verum" durch die Struktur getrennt und unlogiſch — die liturgiſchen Bücher machen nach de Deo vero einen Punkt — mit genitum verquickt wird, ferner das „per quem omnia facta sunt" — der inhaltsſchwere Schöpfungsgedanke! —, die ſo bedeutungsvollen Sätze „qui locutus est per Prophetas — die Pfingſtidee! — und „et exspecto resurrectionem mortuorum" — die Auferſtehung von den Toten! — und vor allem das liturgiſch herausragende, von allen Meiſtern mit aller Farbenpracht umgebene Bild der Menſchwerdung.

Ein pſalmodiſch rezitiertes



können die zarteſten Violin-Paſſagen nicht retten: es ſchafft höchſtens Abſpannung zur Sammlung neuer Kräfte für das folgende Crucifixus, aber kein vollwertiges Diptychon „Krippe und Kreuz".

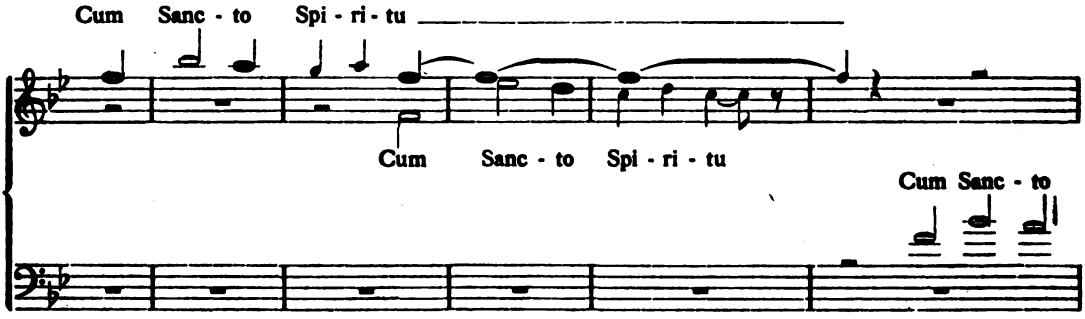
Auch Beethoven kennt dieſes den alten Faux bourdons entnommene Chorrezitativ und wendet es mit künſtleriſcher Feinheit für ein plötzlich erſchauernd geſtammeltes „Dominus Deus Sabaoth" an. Bei Bruckner klingt es im Unisono wie eine Erinnerung an das Chorgebet der Mönche, dem er in St. Florian ſo oft gelauſcht, verlangt aber wie das „Et incarnatus" in Beethovens Solemnis ſoliſtiſchen Untergrund oder vielmehr es wird zur Folie, von der die Solofarben ſich plaſtiſch abheben. Ich habe jahrelang an der Wirkung des Beethovenſchen „Deus Sabaoth" gezweifelt, bis eine feinſinnig geleitete Aufführung mich bekehrte. Aber die ausgedehnte Kloſeſche Aſzeſe, die ganze Partien des Credo umfaßt, bleibt mir auch nach der über alles Lob erhabenen Münchener Aufführung unverſtändlich. Jedenfalls entbehrt das „Et incarnatus" in ſeiner nüchternen Glattheit jedes künſtleriſchen Reizes. Freilich wird man durch die muſikaliſche Pracht der nachfolgenden Epiſode — über den bewegten Mittelſtimmen wölbt ſich der in fff leuchtende Himmelsbogen des „coelum, sedet ad dexteram" — bis zu dem im Orcheſter nachklingenden polyphonen „cujus regni" und dem verklärten „Qui ex Patre" vollauf entſchädigt. Während das Credo nach manch totem Punkte trotz des erhebenden Gedankens an ein ewiges Leben unter den Orcheſterklängen des Hauptthemas ganz ruhig

Digitized by Google

und mit den bescheidensten homophonen Mitteln in ppp abschließt, erhebt sich der Gloria-Schluß mit einem nicht nach Bruckners Art lapidaren, klaffenden, sondern palestrinisch klaren, linearen Fugenthema von choralischem Akzente zu hohem Schwunge. Die starre Form sucht der temperamentvolle Meister mit subjektiven Momenten zu beleben. Er schiebt nach der ersten Durchführung durch den Chor ganz unliturgisch weit hergeholte Textesworte ein, überläßt die zweite Durchführung in tiefer Lage dem Soloquartette, schraubt die dritte Durchführung für den Chor in mäßige Höhe und schaltet für die vierte das polyphone Element vollständig aus, indem er das Thema unter vollen getragenen Orchesterharmonien mit „gehendem" Basse in ehernen, dreischichtigen, in lichte Höhe gehobenen — daß der feinsinnige Dirigent die Sopranoktave zugab, hat die Wirkung wesentlich erhöht — Oktavengängen reckenhaft einherschreiten läßt.

Ob diese persönliche Art, die so gewaltige Einschnitte schafft, dem Wesen der Fuge nicht Abbruch tut? Jedenfalls wird ein palestrinakundiges Ohr überrascht aufgehorcht haben bei der eigenartigen Klangwirkung einer Bel-canto-Fuge mit rein persönlicher Stimmenfärbung. Knabenstimmen, die ihre Töne „kerzengerade" ansingen und die Themen orgelartig gleichmäßig herausmeißeln, wie die Regensburger Soprane und Alte und dazu ein gleichartig geschultes Männerstimmenmaterial: das schafft wesentlich andere innig zusammenfließende Farben von homogenem Schmelze. Noch nie habe ich den Widerspruch zwischen der in ihrem Wesen objektiven Polyphonie und einer so ganz subjektiven Wiedergabe so sehr gefühlt als bei diesem zweiten Satze der Kloseschen Gloria-Schlußfuge.

Wie ganz anders klang die dritte Durchführung in den gleichmäßig satten Farben der Chorstimmen! Da kam der emsig pochende, stetig wachsende, mit Kleinrhythmik fieberhaft sich steigernde Puls einer mehr Palestrina als Bach abgelauschten Panrhythmie zu glänzender Entfaltung. Ganz anders liegt der Fall, wo dieses rhythmische Leben fehlt oder dem Orchester überlassen bleibt, wie in der sonnendurchfluteten letzten Durchführung, die nach dem achttaktigen Zwischensatze mit homophonen Amen-Schlägen das Thema nochmals dem Soloquartett in die Hände spielt. Über weichen Chorharmonien wölbt sich das Himmelblau der Soli in beseligter Ruhe. In breiten Halb- und Ganztaktwellen



im Schmelze der den Alt- und Baßeinsatz charakterisierenden Großsekunde nimmt der Ausdruck ganz moderne Formen an, der den Farbenreiz der Soli nicht ablehnt, sondern gebieterisch verlangt. Neben dem Hosanna gehört die Gloria-Schlußfuge in ihrer künstlerischen Eigenfärbung zu den glanzvollsten Episoden der Meistermesse.

Wenn ich nun die reinliturgische Frage aufrollen muß, so sei vor allem konstatiert: Was die Kirche an Ernst, Würde von einer liturgischen Tonschöpfung verlangen kann, das bietet sie in hinlänglichem Maße. Vielleicht ein zuviel des Ernstes, ein Düster, das von dem „hilarem datorem diligit Deus" keine Ahnung zu haben scheint. Jedenfalls steht die Messe von jenem negativen Pol, den die katholische Kirche als Wahrzeichen für unliturgische Kunst festgestellt, von der theatralischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts mit ihrem mehr als naiven, ja laszivен, ausgelassenen Wesen himmelweit ab. Und was die künstlerische „Güte" anbelangt, so steht diese Meisterschöpfung mit ihrem thematischen Vollgehalt himmelhoch über den Duodezwerken, denen heutzutag der Zutritt zum Heiligtum offen steht. So möchte ich sie denn zehnmal lieber als im Konzertsaal in der Kirche aufgeführt wissen, wo sie erst in der Tat zum Erlebnis werden könnte. Die Ausdehnung

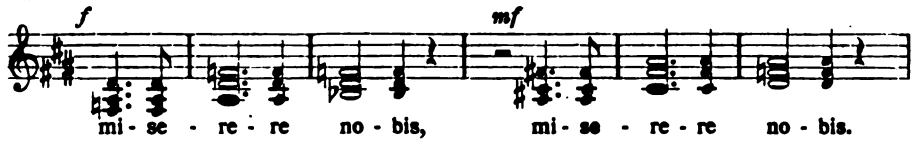
Digitized by Google

iſt mäßig, für ein Sanctus, Benedictus und Agnus faſt normal, für die übrigen Meßteile nicht abſolut ultraliturgiſch. Bei der Münchner Aufführung ergab ſich unter mäßigen, faſt mit der Regensburger Tradition ſich deckenden Zeitmaßen

für	Introitus und Kyrie	eine	Dauer	von	13 Minuten,
„	das Gloria	„	„	„	13 „
„	„ „Ave Maria“	„	„	„	8 „
„	„ Credo	„	„	„	12 „
„	„ „O salutaris“	„	„	„	11½ „
„	„ „Sanctus“	„	„	„	3½ „
„	„ „Interludium“	„	„	„	6½ „
„	„ „Benedictus“	„	„	„	6 „
„	„ „Agnus“	„	„	„	3 „

Daraus berechnet ſich für die ſtehenden Meßteile eine Zeit von 51 Minuten. Mit den obligaten 20 Minuten, die noch hinzuzurechnen ſind, ergibt ſich eine Zeit von 70 Minuten oder meinetwegen 80 Minuten, was für ein Pontifikalamt durchaus nicht anormal erſcheint. Die Deklamation iſt eine vorzügliche und bekundet ein feines Sprachgefühl.

Ein



offenbart Feinheiten, die nur der Wiſſende ſchaut. Auch der euchariſtiſche Hymnus iſt von prächtigem deklamatoriſchem Guſſe. Die zahlreichen Klippen, die der liturgiſche Wortlaut des Credo und Gloria bietet, ſind mit überlegenem Scharfblick umgangen. Nur mit einem „resurrexit tertia **die** — und **in nomine** Domini“ zollt Kloſe einem naiven Konventionalismus ſeinen Tribut. Auch mit Wiederholungen iſt ſehr ſparſam und vorſichtig umgegangen. Dagegen fehlt es nicht an Umſtellungen, die zwar von Verſtändnis und Affekt zeugen, aber am feſten Gefüge des unveränderlichen liturgiſchen Wortlautes zerſchellen müſſen. Für ein Amen am Schluſſe des Agnus, mag es auch Liſztſche Sitte ſein, für ein Sancta Maria mater Dei, mater Iesu, für ein „laudamus“ und „tu solus“ inmitten der über dem „cum Sancto Spiritu“ aufgebauten Schlußfuge des Gloria fehlt dem Liturgen jedes Verſtändnis und gerade dieſe Entgleiſungen dürften neben dem Ausfall des zweiten „Qui tollis“ wie bei den noch größere Textverwirrung aufweiſenden Schubert-Meſſen die Schuld tragen, wenn man in der katholiſchen Liturgie dem künſtleriſch ſo hochſtehenden Werke ſo ſelten, ja faſt gar nie begegnet und wenn ſie dauernd auf den Konzertſaal beſchränkt bleiben müßte.

Das Kgl. Hoforcheſter, der Lehrer-Geſangverein München, die vorzüglichen Soloträfte Marie Möhl-Knabl (Sopran), Anna Erler-Schnaudt (Alt), Otto Wolf (Tenor), Paul Bender (Baß) boten im Verein mit dem Hoforganiſten Ludwig Felix Maier unter der hinreißenden Direktion eines Bruno Walter eine unübertreffliche Leiſtung und der Dank des Publikums äußerte ſich auch nach der in einem Zuge ohne jede Pauſe erfolgten Meßaufführung in wiederholten Beifallsſalven. Aber bis zur Höhe der viel gereifteren ſymphoniſchen Dichtung „Das Leben ein Traum“ wird ſich Kloſes Erſtlingswerk trotz des gewaltigen Aufwandes von Orcheſter- und Stimmitteln niemals emporſchwingen können.

Es iſt nicht der hiſtoriſche Grund allein, warum ich eine entſprechende Umſtellung im Programme gewünſcht hätte, ſondern vielmehr der innere pſychologiſche Grund, der es nicht zuläßt, einer religiöſen Tonſchöpfung durch das offene Bekenntnis eines jedes jenſeitige Glück leugnenden „Peſſimismus“ im vorneherein jeden Boden zu entziehen.

Digitized by Google

Kirchenmusikalische Neuschöpfungen.

Von A. Schmidlin, Bistumssekretär, Straßburg i. E.

Wie ein Märchen aus guter, alter Zeit mutet es uns beinahe an, wenn wir heute nach fast vier Jahren Krieg von kirchenmusikalischen Neuschöpfungen hören. Ist doch der rauhe Krieg alles andere als ein Förderer künstlerischer Unternehmungen, namentlich auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst. Bei dem immer fühlbarer werdenden Sängermangel sind unsere Kirchenchöre, auch die bedeutendsten, herzlich froh, sich mit ihrem Friedensrepertorium begnügen zu können, wenn sie dazu überhaupt noch in der Lage sind. Neue größere Werke einzustudieren und aufzuführen, bedeutet schon ein Wagnis, und solche gar noch in Druck zu geben, erscheint bei der gegenwärtigen Papiernot und dem Mangel an Arbeitskräften mehr als bedenklich.

Trotzdem ist die Kirchenmusik glücklicherweise nicht zum Stillstand verurteilt. Ja, sie scheint sich auf die neuen Aufgaben, die ihrer nach dem Kriege harren, jetzt schon vorbereiten zu wollen. Das beweisen u. a. auch die Neuschöpfungen, mit denen Professor Erb, der bekannte Straßburger Meister, (mit Hamm der Begründer des Cäcilienvereins der Diözese Straßburg), die Kirchenmusik bereichert hat. Bei der Bedeutung, die diesem Komponisten und seinem künstlerischen Schaffen zukommt, ist es wohl von Interesse, Näheres über die „Kriegskinder" seiner kirchenmusikalischen Muse zu erfahren.

Zunächst ist es seine Missa „Dona nobis pacem" (Friedensmesse), die alle Beachtung verdient. Was diese „Friedensmesse" (op. 89), soeben bei Coppenrath, Regensburg, erschienen, über das gewöhnliche Durchschnittsmaß erhebt, ist die Einheitlichkeit des musikalischen Gedankens, verbunden mit einer Vollendung der musikalischen Technik, wie sie nur ein auf der Höhe seiner Zeit stehender Künstler aufzuweisen vermag. Denn hier kommt die Orgel, die „Königin der Instrumente", zu ihrer vollen Geltung, indem sie als ebenbürtiger Faktor neben dem Chor auftritt, mit dem sie in innigster, wechselseitiger Verbindung steht. Es ist in Wahrheit kirchliche Programmusik, die dem erhabenen Inhalt der heiligen Messe gewissermaßen plastischen Ausdruck verleiht und zu einer Höhe musikalischer Gestaltungskraft erhebt, die mit elementarer Gewalt den Zuhörer ergreift. Namentlich das Kyrie und Credo sowie das Agnus Dei stellt nach übereinstimmender Ansicht der Kenner ein Meisterwerk dar, das vorbildlich genannt werden darf. Ihren Höhepunkt erreicht die Messe in dem zu gewaltiger Wucht ansteigenden „Dona nobis pacem", in das sie zum Schluß ausklingt. Wer einmal diese echt moderne und doch streng kirchliche Messe als Ganzes vernommen hat, wird den tiefen Eindruck nicht so bald vergessen, den sie hinterläßt. Aus allen Akkorden und Melodiengängen, namentlich den mächtigen Unisonos, leuchtet immer die große Linie, die sich darum bleibend dem Geist des Zuhörers einprägt. Es ist, als läuteten aus den Tiefen der Orgel schon die Friedensglocken, die uns die „neue Zeit" ankündigen sollen, die Zeit, wo die Bitte an das Gotteslamm „Gib uns den Frieden" in Erfüllung geht.

Eine wertvolle Bereicherung der Orgelmusik ist die (noch im Manuskript vorliegende) Orgelsonate „Mater Salvatoris" desselben Komponisten (op. 90). Hat schon Erbs erste Orgelsonate (Verlag O. Junne, Leipzig) berechtigte Anerkennung gefunden, so verdient dieses „Kriegskind" um so mehr Beachtung, als es aus echter Weihnachtsstimmung geboren ist. Die Sonate setzt sich aus drei Sätzen über „O du heilige", „Es ist ein' Ros' entsprungen" und dem 8. Ton des Magnifikat zusammen, in ihrer ganzen Anlage ein Meisterwerk moderner Orgelkunst.

Als neuartige Erscheinung auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst ist ferner Erbs Weihnachtskantate (op. 91) anzusehen, die in weitgehendem Maße das Kirchenlied verwertet, und zwar sind es vier der schönsten (älteren) Advents- und Weihnachtslieder, die hier zu einem organischen Ganzen kunstvoll vereinigt sind. Schon das Adventsvorspiel der Orgel, das die innere Zerrissenheit, die klagende Sehnsucht der sündenbeladenen Menschheit nach dem verheißenen Erlöser versinnbildet, die originelle Verschmelzung des Kyrieufes mit dem „O komm, Emanuel", der Kontrast des Hirtenchores mit dem wuchtigen „O Heiland, reiß die Himmel auf", das leuchtende Solo des Verkündigungsengels, der wetteifernd mit dem strahlenden Chor der Engel und dem

Digitized by Google

Weihnachtsgloria des Knabenchores zu dem glänzenden Alleluja des Gesamtchors überleitet, um dann in das machtvolle, weit ausholende „Sei willkommen hehre Nacht" überzugehen und in das ewigschöne, altehrwürdige „Mit süßem Jubelschall" auszuklingen, das alles setzt sich zu einem herrlichen, farbenreichen Gemälde zusammen, auf dem das Wunder von Bethlehem von dem Hintergrund des Advents sich wirkungsvollst abhebt.

Diese drei neuesten Werke des Straßburger Meisters wurden unter seiner persönlichen Mitwirkung (Erb ist zugleich Organist an St. Johann) vom Kirchenchor St. Johann in einer eigenen kirchlichen Weihnachtsfeier zur Aufführung gebracht. Die Aufführung hatte einen derartigen Erfolg, daß sie wiederholt werden mußte. Es war ein kirchenmusikalisches Ereignis. Von vielen Seiten ward der Wunsch laut, daß der Künstler und der Chor von St. Johann sich damit nicht begnügen, sondern seine zahlreiche Zuhörerschaft mit weiteren Werken moderner kirchlicher Tonkunst erfreuen möge.

Aus Erbs neuesten Schöpfungen verspüren wir in der Tat den Flügelschlag einer „neuen Zeit", die auch für die Kirchenmusik anbrechen wird. Denn daß auch sie einen Fortschritt, ja eine gewisse „Neuorientierung" nicht nur zuläßt, sondern geradezu fordert, erkennt jeder, der aufmerksam die Zeichen der Zeit verfolgt und den Bedürfnissen der Gegenwart das nötige Verständnis entgegenbringt.

Vorsingen oder vorspielen bei den Gesangübungen?

Gedanken und Vorschläge

von Arnold Hirtz, Köln.

Wenn man fünfzig Jahre lang Gesangunterricht erteilt, mehrere Vereine geleitet und unter manchem berühmten und unberühmten Dirigenten selbst gesungen hat, so werden die verehrten Leser anerkennen müssen, daß man Gelegenheit hatte Beobachtungen zu machen und Erfahrungen zu sammeln, die es ermöglichen, ein Urteil über obige Frage abzugeben. Diese hat sowohl den Schulgesang wie auch den in Gesangvereinen im Auge, und zwar in allen, also in kirchlichen und weltlichen, in gemischten, Männer-, Frauen- und Kinderchören. Jede Arbeit, besonders eine Kunst erlernt man am besten an guten Vorbildern. Je besser der Meister, desto wirksamer der Unterricht. Auf den Gesang angewendet: Hören wir irgendwo schlechten Gesang, so verurteilen wir nicht nur den oder die Ausführenden, sondern auch den Lehrmeister. Umgekehrt wissen nicht nur Chöre, sondern besonders Solisten, deren Leistungen man bewundert, wohl zu würdigen, wie viel sie von solchen Erfolgen ihrem Meister verdanken. Zum Teil ist es Dankbarkeit, zum Teil aber auch Reklame, wenn Solisten sich empfehlen als Schüler von diesem oder jenem berühmten Lehrer, z. B. von Stockhausen, Rüdel, Wolf, Ernst, Schwartz, Nekes, Witt, Garcia usw. Aber auch der beste Gesanglehrer kann nichts erreichen, wenn bei seinen Schülern nicht gewisse Vorbedingungen erfüllt sind, wozu in erster Linie gute Stimme, gutes Gehör und Notenkenntnis gehören. Handelt es sich um Ausbildung von Solisten, so schickt man talentlose Schüler dahin, woher sie gekommen sind. In der Schule aber und in Vereinen muß man sich auch schon mit mittelmäßigem, ja mitunter minderwertigern Material begnügen und damit etwas leisten können.

Auf eine Vorbedingung verzichtet jedoch heute kein Gesanglehrer und Dirigent mehr, nämlich auf einen Vorbildungskursus nach Noten. Die Vogel-Orgelmethode ist in ganz Deutschland und neuerdings auch in Österreich für alle Schulen durch gesetzliche Vorschriften endgültig zu Grabe getragen. Leider erstreckt sich diese Bestimmung nicht auch auf die Gesangvereine. Beinahe 75 % unserer Gesangvereine würden keinen Zuwachs erhalten, wenn der Dirigent eine gewisse Fertigkeit im Singen nach Noten zur Bedingung der Aufnahme machte. Dadurch kommt es, daß nicht nur in der Qualität der Vereine, sondern auch der Mitglieder innerhalb derselben ein großer Unterschied besteht, wenn wir nur allein an die musikalische Befähigung denken.

Reden wir zuerst von der Schule. Nicht nur die Unterrichtsbehörde, nein, die ganze musikalische Welt dringt darauf, daß der Gesangunterricht dort nicht von jedem beliebigen Lehrer erteilt werden, sondern in die beste musikalische Hand gelegt werden darf, die an der Schule

Digitized by Google

vorhanden ist, und ist sie nicht da, so muß sie herbeigeholt werden, geradeso, wie man für andere Fächer z. B. das Zeichnen, das Turnen usw. Fachlehrer anstellt. Der musikalische Lehrer wird unter keinen Umständen auf die allgemeine Gesangesausbildung seiner Schüler verzichten. Er weiß sehr gut, daß die Leistungsfähigkeit der Klasse sich in dem Maße steigern läßt, je mehr er die allgemeine musikalische Ausbildung fördert. Aber auch da, wo er, wie es mitunter vorkommen soll, nur „Dom-Blatt-Sänger" vor sich hat, bleibt ihm das Vormachen nicht erspart. Mag auch eine Klasse noch so gut musikalisch vorgebildet werden, Kinder bringen es nie zu einer solchen Selbständigkeit, daß sie auf das Vorbild des Lehrers verzichten, sie halten es für selbstredend und mit Recht. Seine Methode muß nur hier die rechte Mitte halten, er darf die Selbsttätigkeit der Kinder durch zu vieles Vormachen nicht aufheben, aber auch dafür sorgen, daß er sein Pensum erreicht, besonders wenn er vor einer öffentlichen Prüfung oder Aufführung steht. Wer an Kinder hier denselben Maßstab anlegen will, wie er erst für erwachsene musikalisch gebildete Sänger passen mag, kommt in die Gefahr, mitunter nicht zur Zeit mit den Proben fertig zu sein.

Es bedarf keiner Frage, daß der Gesanglehrer das beste Instrument zum Vormachen stets bei sich führt, das ist seine eigene Stimme. Er muß also selbst gut singen können. Dieses Verlangen ist so alt wie beinahe die Schule selbst. Denken wir zunächst an die deutsche Schule, die Dom-, Kloster- und Pfarrschule, die von Karl dem Großen begründet wurde. Den Pfarrern war es zur Pflicht gemacht, die Schulkinder außer im Katechismus, im Lesen, Schreiben und Rechnen auch im Gesang entweder selbst zu unterrichten oder durch den Lehrer (Küster) unterweisen zu lassen. Das ganze Mittelalter hindurch bekam kein Bewerber um eine Lehrerstelle ein Amt, der nicht singen konnte. Auch Luther sagte: „Einen Schulmeister, der nicht singen kann, mag ich nicht sehen." Die Fähigkeit im Singen in Verbindung mit dem Schulamte war noch bis vor fünfzig Jahren bei allen Konfessionen so selbstverständlich, daß in ganz Norddeutschland der Lehrer nur den Namen Kantor führte. In den sechziger Jahren klagte mir einmal der damalige Seminarmusiklehrer Jepkens aus Kempen, daß leider die Zahl der singunfähigen Seminaristen von Jahr zu Jahr zunehme. Der Standpunkt, ein Lehrer müsse durchaus singen können, sonst sei er unfähig für sein Amt, kann heute nicht mehr aufrechterhalten werden. Man kann sogar ein guter Lehrer, aber ein schlechter Sänger sein. Das ändert jedoch nichts an der Wahrheit des Satzes, daß derjenige Lehrer vor andern als Gesanglehrer vorzuziehen ist, der am besten singen kann.

Aber es gibt tausende Lehrer, die außer im Gesang auch noch in andern Fächern unterrichten müssen. Mitunter beginnt ein Lehrer die Gesangstunde, wenn er schon abgespannt, müde vom Sprechen und zum Vorsingen nicht aufgelegt ist. Dann muß er sich schonen, um seine Stimme nicht zu verderben und sich für den nächsten Tag unfähig für den Unterricht zu machen. Dann tritt zunächst eine pädagogische Regel in ihr Recht: „Der Gesanglehrer soll selbst möglichst wenig sprechen, aber doch viel singen lassen!" Singen lassen, und zwar schön, ohne viel dabei zu reden, kann nur derjenige Lehrer, der eine ausgezeichnete Disziplin in seiner Klasse hat und bei dem ein geringes Zeichen genügt, um sich verständlich zu machen. Aber dann beachte er noch die fernere Regel: „Was man mittels eines Instrumentes vormachen kann, soll man tun, um die Stimme zu schonen." Der beste Ersatz für das Vorsingen ist das Vorspielen mit der Geige oder der Bratsche. Erstere käme bei Kindern, auch in höheren Mädchenschulen, schon deshalb in Betracht, weil man durch sie die Töne in derselben Tonlage bringen kann, wie sie gesungen werden sollen, und dann noch, weil sie eine Melodie eindringlicher darstellt als Tasteninstrumente. Blasinstrumente kommen hier gar nicht in Frage, weil sie den Lehrer verhindern würden, den Unterricht in der rechten Weise zu erteilen und die Disziplin lockern würden. Deshalb ist in den meisten deutschen Staaten seitens der obersten Unterrichtsbehörde die Geige für jede Schulklasse zur Anschaffung vorgeschrieben. Nicht genau bestimmt ist die Wahl des Fabrikates und die Preislage, bis zu welcher sich ein Lehrer versteigen darf. Vom musikalischen und kaufmännischen Standpunkte aus betrachtet ist der Bezug einer Geige direkt aus der Fabrik dem Kauf in einem Laden vorzuziehen. Als sehr leistungsfähig und in Lehrer- und Kapellmeisterkreisen geschätzt gilt die Firma Franz Hell in Elmshorn bei Hamburg, welche bis jetzt schon über 19 000 Geigen nur an Schulen lieferte. Wer heute durchaus eine Amati, einen Stradivarius usw. haben will, braucht nicht mehr von unsern treulosen frühern Verbündeten zu kaufen. Die Tiroler und auch obige Firma haben den Italienern längst das Geheimnis des Geigenbaues abgelauscht. Nicht weniger als sechzehn deutsche Ministerien und Regierungen haben durch Sachverständige die Elmshorner Geigen prüfen lassen und nach dem günstigen Resultat derselben sie empfohlen.

Digitized by Google

Wir nennen nur Oberpfalz und Regensburg, Kassel, Oldenburg, Gera, Stettin, Oppeln, Gumbinnen, Köln, Potsdam, Merseburg, Weimar usw. Der Versand geschieht direkt von der Firma gegen achttägige Probe. Man läßt sich zunächst den Katalog von dort kommen und wählt dann nach seinen Mitteln und seinem Geschmack. Die Geige besitzt auch noch den Vorzug, daß man durch sie die Stärkegrade, das An- und Abschwellen des Tones schön vormachen kann. Der umsichtige Lehrer vergißt aber auch nicht, noch ein anderes Mittel zu benutzen, wenn bei gewissen Schülern weder seine Stimme, noch die Geige etwas auszurichten vermag. Es ist dasselbe Mittel, dessen man sich auch bedient in der Lese- oder Deklamationsstunde: Vormachen durch einen befähigten Schüler. Das liegt dem Ohr des Schülers besser als die um eine Oktave tiefere Stimme des Lehrers. Fast jede Klasse ist im Besitze von guten Vorsängern, mit denen man oft mehr erreicht als mit langen Explikationen. Trotzdem ist nicht zu leugnen, daß auch ein Schulpiano oder -Flügel, wo Raum dafür vorhanden ist, große Vorteile beim Gesangunterricht bietet. In tausenden Gesangessälen, besonders der mittleren und höheren Schulen, finden wir die von der Firma Rudolf Ibach Sohn, Köln, eigens für Schulen stark konstruierte Instrumente, die sich bewährt haben. Solche sind nicht nur bei den Übungen, sondern besonders auch dann sehr angenehm, wenn es sich darum handelt, mit einem großen Schülerchor den Eindruck eines Stückes zu verstärken. Ferner kann man sich kaum eine patriotische Feier in einer höheren Schule denken, ohne daß dabei ein Piano oder Flügel den Schülergesang begleitet. Auch finden wir schon während der Proben in höheren Schulen einen befähigten Schüler oder Schülerin zur Unterstützung des Gesanglehrers am Piano oder Flügel tätig.

Aber nicht alles kann mit dem Instrumente vorgemacht werden. Denken wir nur an die Tonbildung, an die richtige Mundhaltung, das richtige Atmen und an die Aussprache. Da ist das Verbessern und Vormachen durch den Gesanglehrer unerläßlich. Was für die Schule gilt, hat sich auch bewährt in den Gesangvereinen, in den kirchlichen wie in den weltlichen. In den besser gestellten Kirchenchören, z. B. denen an Dom-, Kloster- oder großen Stadtkirchen finden wir im Probezimmer zwar häufig einen schönen Ibachflügel und es wäre töricht, seine guten Dienste nicht anzuerkennen. Aber er kann das Vormachen gewisser Gesangstellen durch den Dirigenten nicht völlig ersetzen. Da einer großen Menge kirchlicher Gesänge Orgelbegleitung beigefügt ist, und ohnehin beim Einstudieren kirchlicher Tonstücke das Harmonium dem religiösen Charakter derselben sich besser anschmiegt, besitzen fast alle, auch die kleinsten Dorfkirchenchöre, ein Harmonium, einige Stadtchöre sogar recht schöne und volltönende. Am beliebtesten und meist verbreitetsten sind die von Aloys Maier, Päpstlicher Hoflieferant in Fulda, von dem man sich den Katalog kommen läßt. Dort findet man auch Gutachten bedeutender Kirchenmusiker. Es gereicht manchem Dirigenten, der aus irgend einem Grunde nicht aufgelegt ist zum Vorsingen, zur Erleichterung, daß einige dieser Instrumente geigenähnliche Stimmen (Register) haben, mit denen sich manche Phrase vormachen läßt, auch macht es dem Chor Freude, wenn der Dirigent nach Einübung der Stimmen das Ganze einmal mit Begleitung singen läßt. Und doch wäre es unkünstlerisch, wollte ein Dirigent sich nicht selbst höher schätzen als das Instrument. Bei keinem Teile des Kirchengesanges tritt die Notwendigkeit des Vormachens stärker zutage als beim Gregorianischen Choral. Hören wir in einer Kirche schönen, leicht dahinfließenden Choral, so kann man fast bestimmt daraus schließen, daß sie einen guten Vorsänger als Dirigenten besitzt. Beim außerkirchlichen Gesange, namentlich beim Oratorium, sind es vorzugsweise die Rezitative, welche die größten Meinungsverschiedenheiten zwischen Sängern und Dirigenten verursachen, weil die Taktstriche fehlen und die Gesanglehrer an den Musikschulen sich nicht einig sind über das richtige Zeitmaß des Sprechgesanges. Daher die große Verschiedenheit in der Auffassung mancher Partien in den Werken von Bach und Händel, wie wir's in einer langen Reihe von Jahren wahrnehmen konnten. Noch viel schwieriger gestaltet sich die Wiedergabe des Gregorianischen Chorals, wenn man z. B. die Vortragsweise der Benediktiner als vorbildlich hinstellt. Alles Erklären und Vorspielen bleibt da unvollkommen gegen das richtige Vormachen. Und dieses wird nur jemand gelingen, der das Vorbild selbst gehört hat und musikalisch und stimmlich in der Lage ist, es auch richtig nachzumachen, also zu Hause den Chorsängern mustergültig vorzusingen. Das ist nicht nur schwer mit Bezug auf die Fortbewegung, sondern auch bezüglich der Deklamation, da ja in der Vatikanischen Ausgabe die Verteilung der Noten auf die einzelnen Silben etwas abweicht von den Gesetzen der Deklamation in der modernen Musik, indem oft leichte Silben mit mehr Noten bedacht sind, als ihnen nach der gewohnten Sprechweise eigentlich zukäme. Wenn hier der Grundsatz aufgestellt und den Sängern empfohlen wird: Keine Akzentuierung! so kann das ebenso irreführen als der Gegensatz: Recht scharf betonen! Darum waren und sind heute noch die Choralkurse für die Dirigenten

Digitized by Google

und Vorsänger notwendig, man lernt Choralsingen nur nach guten Vorbildern. Als solche eignen sich keine schweren Bässe, oder sie müssen gelernt haben, ihre Kopfstimme zu gebrauchen und Piano zu singen. Wer Gelegenheit hat, dem Gottesdienste bei den Benediktinern, z. B. in Maria Laach, Beuron usw., beizuwohnen, wird lernen, wie man über diese Schwierigkeiten hinwegkommt. Als wir in Maria Laach standen, dachten wir unwillkürlich an Mendelssohn und Alban Stolz, die wohl niemals die Benediktiner gehört haben, sonst hätten sie nicht vom „langweiligen" und „aschgrauen" Choral reden können. Ein ausgezeichnetes Vorbild im Choralvorsingen war auch der selige hochbegabte Komponist Franz Nekes in Aachen mit seinem edlen, samtweichen zweiten Tenor. Koenen meinte einmal: Der ersetzt einen zweistündigen Vortrag über den Choral, wenn der einen Gottesdienst abhält.

Ja, das schöne Vorsingen ist nicht ganz Naturgabe, es will auch gelernt sein, und zwar nicht nach Büchern, sondern vornehmlich an guten Vorbildern. Dazu ermahnt schon Nik. Beuttner in seinem 1602 erschienenen Gesangbuche: „Es ist nicht allweg an Versen, oder Reimen gelegen, sondern an Verstand und Andacht, und wie sich der Text unter die Noten am besten schicket, auch die Einfältigen solches desto besser und leichter lernen und begreifen können derohalben die Jenigen, so vorsingen, sollen zuvor die Melodey, I Tem den Text desto leichter unterbringen auch fleißig Achtung geben, damit die Wörter, welche lang, gleichfalls welche kurtz wöllen gesungen werden, nicht grob untereinander mengen, eine Confusion machen, sondern alles fein langsam, verständig und ausdrücklich nennen, und daß sich die Melodie fein reinet, so kann man solches verstehen, und leichter nachsingen: und wo viel Text ist, desto geschwinder, wo aber wenig Text, desto langsanner singen, damit die Melodie und Text mit einander ihren rechten Fortgang haben usw." Es ist kein Geheimnis, daß seit Jahrhunderten Chordirigenten und Kantoren ihre Stelle oft nur ihrer guten Stimme zu verdanken hatten und daß man gern einzelne kleine Mängel in ihrer Bildung übersah, wenn sie nur schön vorsingen konnten. Der alte Domherr Stephan Lück in Trier, dieser Vorkämpfer für den Cäcilienverein, dem wir im Gregoriusblatt einen besonderen Artikel gewidmet haben, fordert in seiner Anleitung zur Herstellung eines würdigen Kirchengesanges auch vom Kirchenchor-Dirigenten: Er muß ein guter Sänger sein, denn nur dann wird er den Gesang in seinem Werte und in seiner Eigentümlichkeit erkennen und imstande sein, anderen auch das mitzuteilen, was nur durchs Vorsingen mitgeteilt werden kann. „Musiker bilden Musiker, Sänger werden nur von Sängern gebildet." Darum eiferte Dr. Witt, der geniale Gründer des Cäcilienvereins, in Wort und Schrift so oft gegen diejenigen Dirigenten, die immer und immer nur sich selbst hören und niemals nach Vorbildern im Schönsingen suchen. Darum ist das jetzige Streben der Kirchenmusikschulen sehr zu loben, keine Schüler zu Dirigenten auszubilden, die nicht im Besitze einer guten Stimme und eines scharfen Gehöres sind. Was man von einem Kirchenchor-Dirigenten verlangt, gilt in selbem Maße auch vom Leiter eines weltlichen Gesangvereins. Und wie häufig finden wir denselben Herrn, der morgens in einer Kirche das musikalische Zepter führt, des Abends an der Spitze einer Liedertafel! Die Kunst geht noch immer nach Brot. Es kann nicht jeder Domkapellmeister sein mit einem auskömmlichen Gehalt. Ein Rundgang durch die verschiedenen Vereine lehrt uns, daß hier fast niemals ein Klavier im Probelokal fehlt. Die Qualität dieser Instrumente zwingt den Dirigenten häufig zu Äußerungen des Unwillens. Bei der Miete oder der Anschaffung desselben ist der billige Preis ausschlaggebend gewesen, nicht aber die Güte und Haltbarkeit. Allerdings muß ein Verein mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln rechnen. Es kann und braucht auch nicht jeder Dirigent über ein teueres Piano oder einen kostbaren Flügel zu verfügen, aber das Instrument muß doch wenigstens anständig und gut gestimmt sein. Viele Dirigenten waren mit Ibachschen Pianos oder Flügeln sehr zufrieden. Sie wurden aber auch stets gut in der richtigen Stimmung gehalten, was beim Gesang sehr wichtig ist. Mitunter findet man solche Instrumente an einem Standorte, wo sie der Außen- oder Innentemperatur zu sehr ausgesetzt sind. (Fenster, Ofen.) Dann müssen sie sehr oft neu gestimmt werden. Das bezieht sich auf alle Instrumente, sowohl teuere als billige. So kann es denn vorkommen, daß die Sänger von manchem Klavier wohl unrein, aber nicht rein singen lernen können.

Das Einüben der Gesänge gestaltet sich natürlich nicht in allen Vereinen gleich, es muß verschieden sein schon durch die ungleiche musikalische Befähigung der Mehrzahl eines Vereins gegenüber einem andern vielleicht mit derselben Sängerzahl. Sodann gehen ja auch nicht alle Dirigenten genau denselben Weg, um zum Ziele zu gelangen. Wie beim Sprachunterricht könnte man die Methode des einen die analytische, die des andern die synthetische nennen. Der erstere gibt durch sinngemäßes Vorspiel den Sängern zuerst ein Bild des Ganzen, verlangt aber während seines

Digitized by Google

Vorspiels strenge Aufmerksamkeit seitens der Sänger und genaues Mitlesen der Partitur oder der Stimme, die er vor sich hat. Für musikalisch gebildete Sänger ist das Singen aus der Partitur leicht, besonders bei polyphonen Stücken, wo man die Einsätze verfolgen kann. Ein leiser Versuch, darnach das Ganze einmal nachzusingen, weist den Dirigenten schon auf diejenigen Stellen hin, die seiner Fürsorge am meisten zu empfehlen sind. Es beginnt dann in der Regel das Probieren der einzelnen Stimmen. Das Klavier (mitunter auch die Bratsche) geht mit, aber es wäre unpädagogisch, sich mit einer Stimme zu lange zu beschäftigen und den andern Gelegenheit zur Langeweile oder zum Plaudern zu geben. Ein kluger Dirigent beschäftigt im Interesse der Disziplin möglichst bald auch eine zweite, dritte und vierte Stimme, nimmt überhaupt nie zu viel auf einmal in Angriff. Die Teilung der Arbeit muß sich aus dem Bau und dem Umfang des zu übenden Stückes ergeben. Andere Dirigenten behaupten mit der entgegengesetzten Methode viel mehr zu erreichen. Sie fangen niemals mit dem Ganzen an, weil es nach ihrer Ansicht verwirrend auf die Sänger wirke. Sie nehmen die einzelnen Stimmen zu verschiedenen Zeiten vor und lassen aus dem Gelingen der Einzelarbeit erst das Ganze entstehen. Das befestige die Sänger mehr als das stückweise Vorführen der einzelnen Teile. Wir haben gefunden, daß beide Methoden zum Ziele führen. Im allgemeinen leistet das Klavier beim Einstudieren gute Dienste, namentlich was den Rhythmus des Gesanges angeht, der nach der Müllnerschen Gesanglehre schwieriger einzuprägen ist als das Melodische. Aber nun stellen sich bald Fehler ein beim Probieren, die ein Eingreifen des Dirigenten nötig machen. Glücklich derjenige Verein, dessen Dirigent sie hört und sofort verbessert, ehe sie sich festgesetzt und eingenistet haben! Der am häufigsten erscheinende Fehler, der auch im besten Vereine vorkommt, ist das Detonieren. Läßt sich dieses Falschsingen mittels des Klaviers völlig ausbessern? Sehr selten. Man muß vorsingen. Was denn? Das Falsche oder das Richtige? Beides, wer's kann, das erstere ist nämlich für einen sehr musikalischen Dirigenten und besonders einen mit absolutem Tongehör schwer. Es sind überall und immer dieselben Fehler, die gemacht werden, beim Steigen von der großen Terz zur Quarte, von der Quinte zur Sexte und von der Septime zur Oktave, überhaupt bei den großen Sekunden, Terzen und Sexten. Wenn ein Dirigent nicht in der Lage ist, sie richtig vormachen zu können, so lasse er dies von einem tüchtigen Sänger besorgen, das hilft und ist durchaus nicht unehrenhaft, es haben sich dieses einfachen Mittels sehr tüchtige Männer bedient, wie z. B. Weber, Hiller, Samuel de Lange usw. Es muß unbedingt da angewandt werden, wo der Dirigent entweder ein schlechter Sänger ist (Hiller) oder nicht alle vier Stimmen vormachen kann, wie z. B. häufig solche mit einer Tenorstimme, die nicht in die Region des II. Basses hinabsteigen können. Wir besitzen dagegen Dirigenten mit guten Baß- oder Baritonstimmen, die ihr Falsett derart ausgebildet haben, daß sie den Tenören jede Phrase vorsingen können, und das ist ungeheuer viel wert.

Was sich auf einem Instrument ebenfalls gar nicht verbessern läßt, das ist falsche Tonbildung. Sie kann nur beseitigt werden, wenn man sie zunächst recht drastisch nachmacht und dann die richtige Tonerzeugung vormacht. Es sind hier in der Hauptsache zwei Grundübel, an denen die Sangesbrüder leiden: das „Knödeln" und das „Näseln", einige treiben auch noch kleine Liebhabereien im Murmeln, Grunzen, Meckern und anderen Nachahmungen von Tierlauten. Mit Worten dagegen eifern hat keinen Zweck, es wäre nur Zeitvergeudung, da jeder Sänger sich einbildet, er selbst sei nicht bei den Übeltätern. Ein Radikalmittel dagegen ist nur die persönliche Behandlung. Man stelle in schonender, liebenswürdiger, aber markanter Weise den Fehler fest, verbessere ihn und konstatiere sofort die freudige Besserung. Solche Verbesserungen während der Proben werden auch da noch nötig, wo ein Dirigent Sänger vor sich hat, die in einem Gesangkursus vorher die richtige und leichte Tonerzeugung gelernt haben. Es vergißt sich alles mit der Zeit, und manchen Sänger mit nur wenig Volumen in der Stimme treibt die Eitelkeit, recht dick auftragen zu können, zu Kehl- oder Gaumentönen, deren Beseitigung im Interesse des Ansehens jedes Vereines liegt. Auch die richtige Mundhaltung beim Singen kann nicht vorgespielt, aber vorgemacht werden, wenn der Dirigent selbst ein gebildeter Sänger ist. Wenn die Vereinsmitglieder sich willig fügen in diesem Punkte, staunen sie selbst über die Veränderungen im Klang ihrer Stimme nach mehrjähriger Übung. Auch das richtige Atmen beim Singen muß gezeigt werden. Nur wenige Komponisten machen Andeutungen darüber in ihren Manuskripten, sie überlassen die Anbringung der Atmungszeichen gewöhnlich den Dirigenten, die sich dieser Mühe besonders bei größeren und polyphon gehaltenen Kompositionen nicht entziehen können. Und trotzdem wissen manche Sänger mit diesen Zeichen nichts anzufangen, ihre Beobachtung muß ihnen vorgemacht werden. Daß fast in allen Vereinen Fehler gegen die richtige Aussprache des Gesangtextes gerügt werden müssen, ist

Digitized by Google

genügsam bekannt. Da kann kein Instrument Abhilfe schaffen, der Dirigent selbst muß da als Muster und Vorbild dienen. Das setzt aber voraus, daß er selbst genau weiß, wie Lateinisch und Deutsch — nur solche Texte kommen vorläufig bei uns in Betracht — dialektfrei ausgesprochen werden. Unsere Beobachtungen in den verschiedenen Gegenden unseres Vaterlandes, ferner der Länder jenseits der Donau und des Rheines, beweisen uns jedoch das Gegenteil. Man hört „sächseln und schwäbeln", wo reines Hochdeutsch klingen soll, und das Latein der Elsässer hat eine ganz andere Farbe als das der Berliner. Der Dirigent soll vollständig dialektfrei vorsprechen können, mag er nun aus Mecklenburg stammen oder aus Böhmen. Bei unserer Anwesenheit auf vielen Gesangwettstreiten mußten wir wahrnehmen, daß nur sehr wenige Vereine frei waren von dialektischen Beiklängen; ihr Dirigent hatte diese Fehler offenbar in der Probe gar nicht gemerkt. Durch die Herausgabe des Einigungsbuches über die richtige Aussprache von Professor Siebs (Bonn, Verlag von Albert Ahn) sind doch die Meinungsverschiedenheiten über diese Frage beseitigt. Wer dieses Werk kennt und sich nicht darnach richtet, steht nicht auf der Höhe. Es gibt noch etwas, das sich wohl in der Partitur und in den Stimmen andeuten, aber auf einem Instrument nur mangelhaft vormachen läßt, das ist der Ausdruck im Gesange, jenes Etwas, das der Dirigent jedem Liede, ja jedem einzelnen Satz im Liede einhauchen und auf jedes Mitglied des Chores übertragen muß. Das sind nun Gaben und Talente, die nicht allen Dirigenten verliehen sind, oder doch nur in sehr ungleichem Maße. Das Gesangesvorbild macht hier alles aus, es wirkt oft kleine Wunder. Man lese nur die Geschichte des berühmten Riedelschen Vereins in Leipzig. Was hat ihn so groß, so berühmt, so vorbildlich gemacht? Wir wissen doch, daß der Gründer ein ehemaliger Seidenfärber aus Krefeld war, aber ein gottbegnadigter Sänger und ein Mann mit der nötigen Begeisterung für seine Kunst.[1]) Hat einer unserer Leser jemals eine Gesangprobe unter Dr. Witt mitgemacht? Schreiber dieses wohl, nämlich auf einem großen Cäcilienfest in Köln (1873). Dort veranstaltete der geniale Gründer des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins eine Probe für Dirigenten und Sänger, die vom Blatt singen können mußten. Aus der großen Zahl der Festteilnehmer stellten sich ihm kaum hundert zur Verfügung, weil sie Furcht hatten vor dem strengen Herrn, den auch Richard Wagner und Liszt sehr hoch schätzten. Ich als einer der Jüngsten stand neben Männern wie Koenen, Piel, Nekes, Pelzer (berühmter Bassist), Jepkens usw. Witt teilte die Noten aus zu einer Motette, hatte jedoch kein anderes Instrument bei sich als — seine Stimme, die nicht einmal besonders schön zu nennen war. Aber wie mußten wir singen? Wie er wollte. Er hörte alles und machte häufig Pausen, um Phrasen vorzusingen, die ihm in der Ausdrucksweise nicht richtig schienen. Dabei wunderte sich jeder, wie er unabhängig von einem Instrumente, sogar von einer Stimmgabel alle Tonarten und Stimmen beherrschte. Es waren nicht ausschließlich eigene Kompositionen, die er singen ließ, und doch brauchte er keine Partitur, um Fehler zu verbessern, die jemand sich gestattete. So ganz das Gegenteil von den vielen Dirigenten, die mit der Nase so tief in der Partitur stecken, daß sie nicht einmal die Fehler hören, die gemacht werden, geschweige mit den Augen den Chor regieren, wie Dr. Witt es machte. Sein allsehendes und durchdringendes Auge ist mir unvergeßlich. Er war der Schrecken der Kurzsichtigen, die sich so in die Noten vertieften, daß sie seine Bewegungen zum Vorwärtsdrängen oder Zurückhalten nicht merkten und ungeniert darauf los sangen. Sie erhielten eine Zurechtweisung, die sie gewiß nie vergessen haben. Unauslöschlich aus dem Gedächtnis ist mir auch das pp, p und crescendo, das er mitunter vormachte aus irgend einer beliebigen Stimme. Die „krähenden" I. Tenöre waren ebensowenig vor seinem Spott sicher wie die „knurrenden" II. Bässe. Sein Hauptgrundsatz war: „Lernt p singen und schön sprechen, dann kommt das andere von selber!" Die zweistündige Probe, die er mit uns abhielt, gab für manchen den Anstoß zu einem Gesangstudium, das er bis jetzt gering geachtet hatte. Witts Grundsätze in seiner Broschüre über „Das Dirigieren katholischer Kirchenmusik" (Verlag von Fr. Pustet in Regensburg) sind scharf, können jedoch nach dem heutigen Stande der Gesangeskunst nicht widerlegt werden. In unsern Chören bricht sich immer mehr die richtige Ansicht Bahn, daß man nur von einem Dirigenten schön singen lernen kann, der selbst ein tüchtiger und gebildeter Sänger ist. Jedes Land, ja jede Provinz besitzt solche vorbildliche Männer. An der Spitze des Rheinischen Sängerbundes mit seinen 6000 Sängern steht ein Mann, der tatsächlich allen Dirigenten als Vorbild dienen kann: Königlicher Musikdirektor Professor Joseph Schwarz, der am 28. April 1917 sein silbernes Jubiläum feiern konnte als musika-

[1]) Vergleiche den Aufsatz: Das Muster eines Dirigenten von Professor Lobe in Nr. 3 der „Musica Sacra" von Dr. Witt. 1870.

Digitized by Google

lischer Leiter des „Kölner Männergesangvereins". Besser als er beantwortet kein Dirigent unsere in der Überschrift gestellte Frage: Vorsingen oder vorspielen? Er macht beides da, wo es nötig und zweckmäßig ist. Schon der Umstand, daß sich so viele Dirigenten und Gesanglehrer in seinen Verein aufnehmen lassen, weist darauf hin, daß sie in ihm einen Meister erblicken, von dem sie was lernen wollen. Es ist weder Lokalpatriotismus, noch Personenkultus, wenn ich sage: Ich habe nie einen Dirigenten kennengelernt, der so wie er imstande ist, alle Stimmen im Männerchor mustergültig vorzusingen. Aber er benutzt auch den Flügel da, wo es angebracht erscheint. Seine Proben sind viel interessanter als die Aufführungen. Das muß auch wohl dem preußischen Unterrichtsminister nicht unbekannt sein; denn in den letzten Jahren wurden von ihm stets viele Gesanglehrer höherer Anstalten beauftragt, den Proben unter Schwarz eine Zeitlang beizuwohnen. Sie bewunderten alle seine eiserne Disziplin, sein auffallend scharfes Gehör und seine wirklich selten anzutreffende Fähigkeit, sowohl dem I. Tenor wie auch dem II. Baß als Vorbild dienen zu können.

Gelehrtes und Verkehrtes über Karl Eitz.[1])

Ein Wort zu dessen Tonwort-Methode.

Von Joh. Gabl, Pfarrer, Kennelbach in Vorarlberg.

H. Riemann schreibt in seinem Musiklexikon (8. Auflage, Spalte 281) über Karl Eitz folgendes:

„Karl Eitz ... hat seit zirka 15 Jahren die Aufmerksamkeit auf sich gezogen durch den Versuch, den elementaren Schulgesang-Unterricht ähnlich der englischen Tonik-Solfa-Methode auf Silbennamen der Töne (Tonwort-Methode) zu basieren. Die Takteinteilung wird durch die übliche Taktvorzeichnung und Taktstrich und Wiederholung des Vokales für Noten, die länger als ¼ sind, und durch den Ligaturstrich für solche, die zusammen ¼ bilden, angezeigt, z. B. bi . . i . . i = ¾ (c); su⁀gu = ⅜ (f e). Eitz' Tonsilben sind. . . . Eitz gab 1893 das Schul-Choralbuch der Provinz Sachsen vom Jahre 1892 heraus als ‚100 geistliche Liederweisen in Tonsilben gesetzt', 1899 eine ‚Deutsche Singfibel' und in dem ‚Berichte der zweiten Bürgerschule zu Eisleben' 1896 und 1900 sowie in Flugblättern Erläuterungen der Methode, welche erst im 4. Schuljahre zu unserer üblichen Notenschrift überführt. Auch gab Eitz 1907 eine Tonwort-Wandtafel heraus und schrieb noch ‚Bausteine zum Schulgesangunterrichte im Sinne der Tonwortmethode'. Die positiven Eigenschaften dieser mit Umsicht und Geschick disponierten Tonsilben sind: 1) Die enharmonisch identischen Töne haben gleiche Konsonanten; 2) das Leittonverhältnis (der diatonische Halbton) ist durch gleiche Vokale beider Silben kenntlich. Im übrigen steht die Tonwortmethode durchaus auf einer Stufe mit der deutschen Tabulatur, ist nur umständlicher, weil sie gründlicher sein will; sie leistet als Lautiermaterial mehr als das Abcdieren mit seinen vielen e und seiner Beschränkung auf die ersten acht Buchstaben des Alphabetes, sie steht gegen die alte Solmisation und auch gegen die Tonik-Solfa-Methode darin zurück, daß sie nicht mutiert, sondern transponiert, Tonarten mit ihren eigenen Zeichen zu lernen zwingt. Selbst gegenüber den Ziffern steht aber Eitz' Methode darin zurück, daß sie das Erkennen der Größe der Intervalle durch nichts erleichtert. Ihr schlimmster Mangel ist das Fehlen jedes sinnlich anschaulichen Elementes. Die Erlernung unseres üblichen Notensystems für vier Jahre zugunsten der Spielerei mit Tonsilben hinauszuschieben ist ein nicht zu verantwortendes Experiment. Natürlich ist aber nichts dagegen einzuwenden, wenn zur Festigung der Erkenntnis der Tonverhältnisse etwas dieser Art, sei es das Ziffernsystem oder Tonik-Solfa, die alte Solmisation

[1]) Wir geben den Ausführungen des Verfassers hier Raum, um auch einen Vertreter der Eitzschen Methode zu Wort kommen zu lassen. Der Herausgeber dieser Blätter kann sich für die Eitzsche Methode nicht erwärmen. Die Tonwortmethode hat meines Erachtens ebensowenig eine Zukunft, wie sie sich seinerzeit die Ziffernmethode erringen konnte. Beide Methoden pochen und pochten auf ihre praktischen Erfolge. Gewiß. Aber auch nach anderen Methoden hat man ausgezeichnete Erfolge erzielt. Die Sache scheint doch anderswo zu liegen. Diese Bemerkung glaubte ich — aus jahrzehntelanger theoretischer und praktischer Beschäftigung mit derlei Dingen heraus — dem Abdruck dieses Aufsatzes vorausschicken zu sollen. Selbst auf die Gefahr hin, mit unserem hochverehrten und hervorragend tüchtigen Dr. Riemann dieselbe Verurteilung ertragen zu müssen. H. Müller.

Digitized by Google

oder auch Eitz' Tonworte neben der Erlernung des Linien-Notensystems zu Hilfe genommen wird.... Eitz' Schrift über ‚das mathematisch reine Tonsystem' wird zur besten Literatur gerechnet. Die ‚Bausteine' setzen auch das Tonwort in Beziehung zur reinen Stimmung, und zwar in wissenschaftlich nicht anfechtbarer Weise. Dadurch wird aber der gerügte Irrtum in bezug auf die Anwendung desselben als Elementar-Schulmittel nicht beseitigt."

So H. Riemann. Wahrhaftig, wenn der Spruch: „Je gelehrter desto verkehrter" jemals gegolten hat, so gilt er hier. Wer die Eitzsche Tonwort-Methode nicht aus deren praktischer Anwendung kennt, sondern dieselbe nach obiger Darlegung Riemanns beurteilt, wird dieselbe nur als einen wissenschaftlichen, rein theoretischen Versuch betrachten, der nicht mehr Interesse verdient als manch anderer auch und praktisch keinerlei Wert besitzt, daher füglich ganz ignoriert werden kann. Nichts ist aber falscher als dies und das gerade Gegenteil ist die Wahrheit. Um aber dieses auch wirklich zu beweisen, werde ich Herrn Riemann nicht mit theoretischen Darlegungen bekämpfen, sondern mit den sicheren Resultaten der praktischen Anwendung der Eitzschen Tonwortmethode. Daraus wird sich ganz unbestreitbar ergeben, daß das Urteil Riemanns ein vollständig irrtümliches ist.

Vom Jahre 1884 an bis 1916, also durch gut dreißig Jahre habe ich zur Förderung des kirchlichen Gesanges nahezu immerfort Gesangunterricht erteilt, hauptsächlich an Kinder, aber auch an viele Erwachsene zur Gründung kirchlicher Gesangschöre. Ich erteilte den Unterricht immer möglichst gründlich und methodisch geordnet nach der Intervallen-Trefflehrmethode, wobei ich auch die räumlichen Anschauungsmittel zum Verständnis der Intervalle nach Möglichkeit heranzog. Ich gab mir immer alle erdenkliche Mühe, wirkliche Treffer heranzuziehen, nicht bloß nachpfeifende Gimpel und Papageien. Und was war das Resultat? Ich habe immer erreicht, daß die Kinder die Intervallenübungen, nach welchen der Unterricht erteilt wurde, vorzüglich singen konnten und natürlich auch theoretisch verstanden. Wenn dann aber die praktische Verwertung des Gelernten an einer anderen Gesangsvorlage, einem Liede, einer Messe, erprobt werden sollte, dann war, auch beim bloßen Singen der Noten (also ohne Text und Takt), nahezu alles Gelernte, wenn es über den Sekundenschritt hinausging, scheinbar völlig vergessen; es war ein beständiges Straucheln, Herumtappen und Fehlen, von einem Treffen keine Spur. Es brauchte immer zwei bis drei Jahre, bis solche Kinder dahin gebracht wurden, leichte Sachen auch nur in den rein diatonischen Intervallen in den einfacheren Tonarten in den Noten einigermaßen selbständig zu finden, d. h. zu treffen. Mit den Erwachsenen war es etwas, aber nicht viel besser. Daß ein Kind, auch das talentierteste derselben, nach einem vollen Jahre fleißigsten Unterrichtes, eine ihm unbekannte, wenn auch leichte Vorlage in den Noten prima vista vom Blatte gesungen hätte, habe ich niemals in allen dreißig Jahren erreicht. Mehr als einmal, namentlich bei etwas schwächer veranlagtem Schülermaterial ist mir der Mut so sehr gesunken, daß ich den Unterricht ganz aufgeben wollte, weil ich keinerlei Möglichkeit mehr sah, die scheinbar so ureinfache, fast selbstverständliche Intervallenlehre den Schülern praktisch beizubringen, d. h. sie treffen zu lehren.

Vor drei Jahren nun lernte ich das Eitzsche Tonwort und seine Methode kennen. Ich hatte, offen gesagt, kein richtiges inneres Vertrauen dazu und schrieb seine gerühmten Erfolge fast nur der methodisch-didaktischen Geschicklichkeit des betreffenden Lehrers und dem vermutlich ausgewählten Schülermateriale zu. Aber ich war doch so davon interessiert, daß ich mir vornahm, der Sache theoretisch und praktisch auf den Grund zu gehen. Das tat ich denn auch energisch. Im Winter 1915/16 wählte ich mir aus der hiesigen Volksschule zirka 25 Kinder aus, Knaben und Mädchen im Alter von 9—12 Jahren, mit musikalisch normalem Gehör, sonst aber sehr gemischtem Talente. Mit diesen begann ich im Januar den Unterricht genau nach den Grundsätzen der Eitzschen Tonwortmethode und mit Zuhilfenahme von selbst zusammengestellten Übungen. Der Gebrauch der mir bislang fremden Tonworte anstatt der bisherigen Tonnamen, das ganz anders geartete Vorgehen im Lehrgange, das Entbehren, ja Ignorieren der doch so „selbstverständlichen Intervalle", ohne die ich mir ein wirkliches Treffenlernen nicht zu denken vermochte, waren lauter Dinge, die mich anfangs unwillkürlich abstießen, und mehr als einmal fühlte ich die Versuchung, zu den altvertrauten Namen und Intervallen zurückzukehren. Aber nach einigen Lektionen schon sah ich mit immer wachsendem Staunen die Sache ein

Digitized by Google

ganz anderes Gesicht gewinnen und alle Versuchungen und Zweifel verschwanden immer mehr. Das Ende der Winter- und der Beginn der Sommerschule am 1. Mai entführte mir mehrere größere Kinder und es verblieben mir nur mehr 16 Kinder, von denen fünf unter 10 Jahren und keines über 12 Jahre alt war. Mit diesen wurde der Unterricht fortgesetzt. Und was war nun das Resultat? Das war nun ein total anderes als nach der alten Methode. In zirka dreißig einstündigen Lektionen waren diese Kinder dahin gelangt, daß sie in allen Tonarten (also bis und mit 6 ♭ oder ♯) leichte, zweistimmige Lieder in den Noten (ohne Text und Takt) zweistimmig vom Blatte sangen, ohne sie vorher je gesehen zu haben. Das war ein Erfolg, wie ich ihn niemals erlebt und auf Grund meiner früheren Erfahrungen überhaupt für absolut unmöglich zu erklären mich für berechtigt gehalten hätte. Daß das Verdienst dieses Erfolges nicht mir gebührte, sondern allein der Eitzschen genialen Tonwortmethode, das zu verschweigen wäre mir als Undankbarkeit und Ungerechtigkeit erschienen. Ich wollte darum die Erfolge dieser Methode auch anderswo vor kompetenten Persönlichkeiten vorweisen, um so die öffentliche Aufmerksamkeit darauf hin zu richten und dieselbe überallhin, namentlich aber für die Schule zu empfehlen.

Am 22. Oktober 1916 ging ich mit den Kindern nach Bregenz, um in einer dortigen Schule (Talbach) dem Lehrkörper die Kinder und ihre Leistungen vorzuführen. Ich hatte auch den Herrn Landesschulinspektor Hofrat Baldauf, den Herrn Bezirksschulinspektor Lutz sowie andere Herren dazu eingeladen, welche der Einladung gerne folgten. Die Kinder sangen zuerst alle Übungen, welche das methodische Vorgehen zur Erlernung einer Tonart vorführen, hierauf eine von mir an die Tafel geschriebene, alle Tonarten und Vorzeichen umfassende Übung, welche aus lauter Dreiklängen, resp. Vierklängen bestand. Letztere Übung wurde aber nicht bloß in der Reihenfolge der Aufschreibung abgesungen, sondern auch durch Herumspringen nach allen Seiten der Übung, so daß man sich überzeugen mußte, daß die Kinder jede andere Tonart wie die erstvorgeführte beherrschten und das Modulieren ihnen sozusagen keinerlei Schwierigkeit machte. Sodann bat ich die anwesenden Herrschaften, den Kindern ein nicht zu schweres, zweistimmiges, unbekanntes Lied vorzulegen. Solcher Lieder wurden drei, jedes in anderer Tonart, von Herrn Hofrat Baldauf und anderen Herren vorgelegt. Die Kinder sangen diese Lieder sofort mit den Tonworten (ohne Text und Takt) zweistimmig ohne Fehler vom Blatte. Dabei bemerke ich noch, daß in den Übungen und Liedern der Ton nicht angegeben wurde, sondern von den Kindern wurde das fe (= a) aus dem Gedächtnis und von diesem aus der zutreffende Ton selbst angestimmt, ein Umstand bzw. Erfolg, auf den ich in den Lektionen niemals hingearbeitet habe, der sich ganz von selbst mit der Zeit eingestellt hatte.

Diese Vorführung erregte allgemeines Staunen und Verwunderung und wurde von allen anwesenden Gästen als etwas Rätselhaftes, Niedageweſenes anerkannt und mit höchstem Lobe bedacht. Ganz dieselbe Vorführung erfolgte sodann im Stifte Mehrerau vor den dortigen Patres Choralisten mit demselben glänzenden Erfolge, desgleichen vor dem versammelten Lehrkörper der beiden großen Schulen in Lustenau, der Stadt Dornbirn und in Schwarzenberg (Bregenzerwald), ebenso vor dem Lehrkörper und gesangeskundigen Gästen in Hard. Der Schul- und Chorleiter letzteren Ortes, Herr Jussel, ein ganz besonders feinfühliger Dirigent und ausgezeichneter Gesangslehrer, gab den Kindern unter anderem ein unbekanntes Lied in as zu singen; die Kinder sangen es sofort zweistimmig ohne den geringsten Fehler vom Blatte. Herr Jussel konnte nicht umhin wiederholt sein Staunen auszudrücken und meinte, die Kinder hätten hier in wenigen Minuten zweistimmig gesungen, wofür er in seiner Schule nur in der zweiten Stimme allein wenigstens eine wenn nicht zwei Stunden brauchen würde. Am 20. November hatten die Lehrerinnen des katholischen Schulvereins vom Lande Vorarlberg eine Vollversammlung im großen Saale des katholischen Vereinshauses in Dornbirn. Ich erhielt vom Präsidium die Einladung, meine Kinder der Versammlung vorzuführen, und sagte gerne zu, obwohl ich für den Erfolg fürchtete, da Kinder vom Lande den erschwerenden Umständen einer großen Versammlung in großem Saale gegenüber allzuleicht zerstreut, geniert sind und aus der Rolle fallen. Es mochten an 200 Teilnehmer im Saale sein, unter ihnen Seine Exzellenz der Landeshauptmann A. Rhomberg mit Gemahlin, Herr Hofrat Baldauf, Bezirksschulinspektor Dr. Metzler, Herr Dr. Bertolini,

Digitized by Google

Konzertsänger, Frau Direktor Offermanns von der dortigen Musikschule, Fräulein Stephanie Rüsch, Konzertsängerin in Berlin, Herr Rüsch, Vorstand der dortigen Gesellschaft der Musikfreunde, auch die Herren Dr. Binder und Dr. Schneider, Professoren an der dortigen Realschule usw. Die Kinder sangen dann auch wieder ihnen unbekannte Lieder zweistimmig vom Blatte und zum Schlusse noch das dreistimmige Lied „Waffentanz" von Konrad Kreutzer („Blitzende Speere" usw). Auch hier ernteten die Kinder großes Lob für ihre Treffsicherheit und Verwunderung über ihr selbsttätiges Anstimmen der Lieder ohne jede Tonangabe; die Anerkennung der Treffsicherheit ging sogar so weit, daß konservatoristisch ausgebildete Gesangskräfte in leitender Stellung mir versicherten, sie hätten das, was die Kinder in improvisierter Übung von der Tafel sangen, nicht getroffen.

Weiteren Vorführungen der Kinder im entfernteren Umkreise setzten die schwierigen Verpflegungsverhältnisse und Bahnverbindungen der Kriegszeit eine Grenze. Beifügen will ich noch, daß ich schon einige Male auch den Versuch gemacht habe, die Kinder ein ihnen unbekanntes Lied sogleich mit dem Text und Takt (letzterer aber etwas locker) vom Blatte singen zu lassen. Wenn die Kinder gut disponiert und aufmerksam waren, nicht von den vorausgehenden drei Schulstunden (!) zu müde, so ist der Versuch mir auch schon tadellos, andere Male mit kleinen, unbedeutenden Fehlern geglückt.

Nun bitte ich jeden Leser mit diesen durch die Öffentlichkeit verbürgten und heute noch genau kontrollierbaren Tatsachen das obzitierte Urteil Riemanns zu vergleichen. Es ist sonnenklar, daß Herr Riemann die Tonwortmethode Eitz' nur von seiner Gelehrtenstube aus, ohne jeden praktischen Versuch und ohne jede Erfahrung beurteilt und verworfen hat. Aber selbst in theoretischer Hinsicht ist Herr Riemann oberflächlich zu Werke gegangen, wie es mit dem Rufe und Namen eines Gelehrten und dem wissenschaftlichen Rufe eines Werkes, wie sein Musiklexikon ihn doch beansprucht, schlechthin unvereinbar ist.

Dies nachzuweisen ist nur in einer genaueren Darlegung des Lehrganges der Tonwortmethode und ihrer theoretischen Begründung möglich, dort aber auch sehr leicht.

Der Gebrauch der „Läuteglocke".[1])

Von Kirchenmusikdirektor Professor Biehle, Dozent an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg.

Als Ergänzung dessen Schrift: „Wesen, Wertung und Gebrauch der Glocken" (Verlag Ziemsen).

Das Vielgestaltige der Glockenmusik, wie es sich aus dem Wesen und der Bestimmung dieses Kircheninstrumentes ergibt und dessen Einführung nach den Vorschlägen über den „liturgischen Gebrauch der Geläute" in vielen Teilen Sachsens und Preußens bevorstand, ist nun durch die Enteignungsmaßnahme recht eintönig geworden. Es wird daher unsere Aufgabe sein, zu versuchen, die noch verbleibende „Läuteglocke" in einer lebendigeren Sprache reden zu lassen.

Hierzu stehen uns nur die beiden Hauptmittel des regelrechten Läutens und des Anschlagens zur Verfügung. Beide Gebrauchsarten lassen sich aber sehr wohl durch vorsichtige Abstufung der Dauer, der Stärke und des Rhythmus für die verschiedenen Aufgaben mannigfaltiger gestalten.

So wird zunächst notwendig werden, nach der Dauer ein kleines, mittleres und großes Geläut zu unterscheiden und diese drei Arten den verschiedenen gottesdienstlichen Anlässen nach dem Grade ihrer Bedeutung zuzuteilen: das „Große Geläut" für die Festgottesdienste, das „Mittlere" für die sonntäglichen und das „Kleine Geläut" für die Nebengottesdienste. Eine weitere Belebung und Steigerung ließe sich ferner durch Unter-

[1]) Die uns von Herrn Professor Biehle freundlichst zur Verfügung gestellten Darlegungen sind zwar zunächst für die Verhältnisse der evangelischen Kirche geschrieben worden. Sie bieten indes auch für die Benützung der Läuteglocke in katholischen Kirchen wertvolle Anregungen. Wann wird von den Türmen unserer Kirchen überall wieder das herzbewegende Gewoge mehrstimmigen Glockengeläutes erschallen können? — H. Müller.

Digitized by Google

brechung, bzw. durch Wiederholung des „Kleinen Geläutes" mit kürzeren oder längeren Zwischenpausen herbeiführen. Der Festgottesdienst würde etwa schon eine halbe Stunde zuvor durch ein „Kleines Geläut" anzukündigen und dann durch ein „Großes Geläut" einzuläuten sein.

Unter den Kasualien wird bei den Trauungen das Zweigeläut als sinnige Klangeinheit (siehe die obengenannte Schrift) sehr vermißt werden. Aber ein Ersatz ließe sich einigermaßen in der Form bieten, daß das Brautpaar nicht nur beim Betreten, sondern auch beim Verlassen der Kirche mit einem „Kleinen Geläut" begrüßt und geleitet wird.

Für alle ernsten Anlässe kommt in erster Linie das „Anschlagen" in Frage. Hier ließe sich sehr wohl eine Zeichensprache als Ausdruck verschieden bewegender Gedanken nach Tempo, Dauer, Stärke und Rhythmus des Anschlages ausbilden.

Die zeitliche Aufeinanderfolge der Schläge muß sich zunächst nach der Größe der Glocke richten. Große Glocken brauchen längere Zeit zum Abklingen; also haben auch die Schläge langsamer zu folgen. Das Tempo kann aber durch besondere Absicht beeinflußt werden, um in rascherer Folge die Glocke eindringlicher und erregter sprechen zu lassen. — Der tiefgehenden Wirkung, die das Anschlagen einer großen Glocke aller fünf Sekunden zu einem Zweigeläut hervorruft, und deren eingehendere Begründung in der Glockenschrift gegeben ist, wird sich niemand verschließen können. Jetzt sind wir auf das Anschlagen allein ohne Beigeläut angewiesen. Es wäre nun nicht richtig, einen Trauerzug auf seinem Wege durch den Ort in gleichmäßiger Anschlagsweise begleiten zu wollen, vielmehr ist eine Gliederung, eine Phrasierung einzuführen.

Wenn jeder Anschlag mit der nachfolgenden Pause eine Zeiteinheit bildet, so würde man z. B. nach drei Schlägen eine Zeiteinheit o h n e Schlag, darauf zwei Schläge und dann zwei Einheiten wieder ohne Anschlag folgen lassen, in Zeichen dargestellt:

1 2 3 0 / 1 2 0 0 // 1 2 3 0 / 1 2 0 0 // usw.

Gerade in dem Fehlen der beiden Schläge in der zweiten Hälfte der Periode liegt das Mahnende und Nachdenkende, und diese Wirkung ließe sich in folgender Form noch steigern: 1 2 3 0 / 1 0 0 0 //. — Eine Kinderbeerdigung würde durch eine verkürzte Periode zu kennzeichnen sein: 1 2 0 / 1 0 0 //. — Jedenfalls ist schon aus diesen Beispielen die Möglichkeit einer leicht verständlichen Unterscheidung verschiedener Anlässe zu erkennen.

Es läge nun nahe, das berühmte rhythmische Motiv der fünften Symphonie, bezüglich dessen man Beethoven den Ausspruch zuschreibt: „So pocht das Schicksal an die Pforte", auch für die Glockensprache nutzbar zu machen. Indessen ist die Glocke hierzu nicht beweglich genug, und in langsamer Folge verliert das Motiv an Wirkung. Dagegen läßt sich eine andere rhythmische Belebung anwenden, die in der Zeiteinheit zwei Schläge (i) einschiebt: 1 0 0 / i 0 0 //, oder gesteigert: 1 2 0 / i 2 0 //, oder 1 2 3 0 / i 2 3 0 //. An Bußtagen, am Totensonntage und Karfreitage würde eine solche Anschlagsweise das regelrechte Läuten, das an diesen Tagen im allgemeinen schweigen sollte, zu ersetzen und damit gleichzeitig nach außen die Unruhe, die einen ernsten Christen in diesen Stunden bewegt, zum Ausdruck zu bringen haben. Nach dem Bußgottesdienste sollte allerdings die Gemeinde durch ein „Kleines Geläut" entlassen werden, um die innere Wandlung des Herzens anzudeuten.

Weit verbreitet ist die Sitte gewesen, nach dem Mittag- oder Abendläuten neunmal anzuschlagen. Aber der tiefere Sinn dieses Brauches, als ein Anruf an die Dreieinigkeit, ist vielfach vergessen worden. Das Anschlagen muß in dreimal drei Schlägen erfolgen:

1 2 3 / 0 0 // 1 2 3 / 0 0 // 1 2 3 / 0 0 //.

Eine weitere Ausnutzung der Glockensprache läßt sich durch eine wohlabgewogene Verbindung des Läutens mit dem Anschlagen herbeiführen. Gewichtige Ereignisse können durch vorhergehendes dreimaliges Anschlagen und nachfolgendes Läuten oder Unterbrechung des Läutens durch Anschlagen charakterisiert werden. So würde z. B. das Sieges- oder Friedensläuten durch dreimaliges Anschlagen in rascherer und rhythmischer Folge: 1 2 3 einzuleiten, aller halben Minuten in gleicher Form zu unterbrechen und dann zu beschließen sein. Gerade diese Mischung drückt aus, daß viel zu sagen und zu künden ist.

Auch durch eine vorsichtige Abstufung der Tonstärke lassen sich die geringen Ausdrucksmittel einer einzelnen Glocke beleben. Allerdings verlangt die dynamische Hand-

Digitized by Google

habung schwerer Klöppel eine besondere Übung, die aber durch eine mechanische Einrichtung erleichtert werden kann. — Eine völlig veränderte Wirkung bringt ein stark mit Wolle umwickelter Klöppelballen hervor; der Ton wird dumpf, aber weniger weittragend.

Es kann nun die Aufgabe dieser Zeilen nur die sein, Andeutungen und Hinweise, nicht aber ein abgeschlossenes System des Gebrauches der Läuteglocke zu geben. Eine vollständige Läuteordnung aufzustellen, würde vorzubehalten sein, sobald diese Anregungen Eingang finden. Jedenfalls sind wir durch die Enteignung vor eine durchaus neue Sachlage gestellt, und es möchte daher der Zeitpunkt nicht versäumt werden, die Ausbildung des örtlichen Läutewesens von vornherein auf eine gemeinsame Grundlage zu stellen und eine einheitliche Glockensprache einzuführen, bevor sich widersprechende, sinnwidrige oder eintönige Gebräuche ausbilden, wie es im alten Läutewesen zu beklagen gewesen ist. Freilich werden bei Durchführung der neuen Vorschläge an die Kunst und an das Verständnis der Läuter besonders in der Abwägung des Tempos höhere Ansprüche als bisher gestellt, und es wird wohl notwendig werden, die Ausführung der Läuteweisen dem Einflusse und der Schulung des Vertreters der Kirchenmusik zu unterstellen. Der musikalische Geschmack wird auch zu entscheiden haben, wieweit die Eigenart der einzelnen Glocke eine andere Handhabung verlangt.

Sind einer Gemeinde zwei Glocken belassen worden, so ist die Sprache schon weit reichhaltiger, und es können dann zum Teil die Vorschläge, wie sie in der Glockenschrift für die Drei- und Viergeläute angegeben sind, sinngemäß übertragen und angewendet werden.

Eine neue Sachlage ist noch in anderer Beziehung entstanden.

Beim Erscheinen der Verordnung über die Glockenenteignung wurde den Darlegungen des Verfassers, es möchte neben den anderen ideellen Werten auch der Klangwert anerkannt werden, bei den obersten entscheidenden Stellen in Berlin erfreulicherweise nachträglich noch stattgegeben; dagegen fand sein weiterer Vorschlag, es sollte in den Fällen, wo mehrere Kirchen im gegenseitigen Hörbereiche liegen, eine solche Auswahl der „Läuteglocken" gestattet werden, die im Zusammenwirken ein vollständiges harmonisches Geläute ergeben, keine Berücksichtigung. Trotzdem wird zu untersuchen sein, wie weit eng benachbarte Kirchen mit dem zufälligen Rest ihres Glockenbestandes durch Zusammenwirken einen Ersatz ihrer früheren Klangfülle schaffen können. Sicherlich kann in vielen Fällen auf diesem Wege die Eintönigkeit musikalischer gestaltet werden.

Schließlich möchte ein noch schönerer Wiederaufbau des Glockenwesens, das sich in Deutschland zu hoher Blüte entfaltet hatte, rechtzeitig vorbedacht werden. In vielen Fällen wird die Möglichkeit gegeben sein, fehlerhafte Geläute in reinerer Gestalt zu ergänzen, besonders dann, wenn eine Klanganalyse in graphischer Darstellung vorhanden ist. Jedenfalls ist vor einer zu raschen Entschließung bei der Neuanschaffung zu warnen, auch deshalb, weil die sich jetzt in den Vordergrund drängende, überaus wichtige Frage über die Vollwertigkeit der Gußstahlglocken wissenschaftlich überhaupt nicht beantwortet und auf Grund exakter Untersuchungen noch zu entscheiden ist.[1])

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

Eichstätt. Fünfzigstes Konzert des Domchores. Leitung: Domkapellmeister Dr. W. Widmann. Sonntag, den 23. Juni d. J. Vortragsfolge: I. Abteilung. Anbetung Gottes in seinem Tempel. 1. Dominator Domine, 5stimmig, von Orlando di Lasso; 2. Morgengesang für gem. Chor und Soli von Moritz Hauptmann; 3. Dir, dir Jehova, will ich singen, Mel. und Baß, von J. S. Bach (4stimmig von Wilhelm Herold); 4. Ich will dich lieben, meine Krone, 6stimmig, von Peter Cornelius. — II. Abteilung. Den gefallenen Helden. 5. Iustorum animae, 5stimmig, von Orlando di Lasso; 6. Andante aus dem C-Dur-Streichquintett von W. A. Mozart (Eichstätter Kammermusikvereinigung). — III. Abteilung. Intermezzo. 7. Drei Sinnsprüche von Ang. Silesius, 4stimmig. Frauenchor und Soli, von Gottfr. Rüdinger; 8. Arie „Wie hebt und senkt Musik der Seele Flug" für Sopran, Violine, Violoncell und Orgel aus der Cäc.-

[1]) Siehe hierzu den Aufsatz des Verfassers: „Die Enteignung der Glocken" („Neues Sächsisches Kirchenblatt" Nr. 15, 1917 — „Die Kirche" Nr. 6, 1917); ferner die „Glockenkunde" des Verfassers, als II. Teil dessen „Theorie des Kirchenbaues", Verlag Ziemsen. „Die Wiederherstellung unsers Glockenwesens" („Denkmalpflege", Berlin, ℳ 1.— 1918).

Digitized by Google

Ode von G. F. Händel (Kadenz für Violoncell und Orgel von Wilh. Widmann); 9. Intermezzo für Violine, Violoncell und Orgel aus der Festmesse von H. Schindler; 10. Ut queant laxis (Vesperhymnus an St. Joh. Bapt.) von Orlando di Lasso. — IV. Abteilung. Bitte um Hilfe. 11. Gebet in schwerer äußerer Not für Alt und Männerst. von Blasius Ammon; 12. Hymne „Hör' mein Bitten" für Sopran-Solo, gemischten Chor und Orgel von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Dieses Jubiläumskonzert des Eichstätter Domchores ist ein Ehrenzeugnis für die prächtige Domkapelle und ihren unermüdlichen und tüchtigen Leiter. Gleich die feinsinnige Art, mit der das Programm zusammengestellt ist, zeigt, daß hier ein Geist waltet, der sich der hohen religiösen und künstlerischen Aufgabe eines Domchores bewußt ist: Anbetung Gottes, Memento für die Gefallenen, Bitte um Hilfe in schwerer Zeit, dazu (im „Intermezzo" — es ist ja der Vorabend des St. Johannestages, des Festes, das dem früher als Patron der Musik verehrten Heiligen gewidmet ist) ein Lobpreis der Tonkunst. Die Vortragsstücke wurden ausgewählt aus der unerschöpflichen Musik der Blütezeit der klassischen Vokalpolyphonie und aus späteren Zeiten bis hinab auf unsere Tage. Schon die markante Betonung des gewaltigen Orlando und die Aufnahme des sechsstimmigen Chores von Peter Cornelius (wo hört man sonst einmal von einem Chor einen Satz aus dessen Op. 18?) lassen sehen, wie ernst man es in Eichstätt mit der künstlerischen Seite der Sache nimmt.

Soll man anläßlich dieses Jubiläumskonzertes einen Glückwunsch-Hymnus anstimmen auf den Chor und seinen Meister? Preisend mit viel schönen Reden? Den schönsten Lohn werden beide in dem Bewußtsein finden, für eine wichtige und hohe Angelegenheit der Kirche und der Kunst seit langen Jahren ihr Bestes eingesetzt zu haben. Dankbar wollen wir sein für das Beispiel und Vorbild, das man in Eichstätt, unbeirrt fest bleibend im Strome der wechselnden Tagesmeinungen und Tagesliebhabereien, den katholischen Kirchenmusikern gegeben hat und gibt durch eine tiefinnerliche, religiös und künstlerischernste und echte Berufsauffassung und Berufsarbeit.

Paderborn. H. M.

Aus Zeit und Leben.

1. Aachen. Der Domchordirektor am Aachener Münster, Joh. Mölders, hat seine Stelle aus Gesundheitsrücksichten niedergelegt und die Pfarrei Üdesheim (Dekanat Neuß) übernommen. Er leitete den Aachener Domchor vortrefflich. Sein Nachfolger wurde Leo Wachten, früher Kaplan in Porz.

2. Bayreuth. Die 1913 erbaute Orgel in der Stadtpfarrkirche (60 klingende Register) ist Mitte März durch Brand (Kurzschluß?) vollständig zerstört worden.

3. Bonn. An der hiesigen Universität wurde der Pfarrer Kurthen aus Weidesheim bei Euskirchen zum Dr. phil. mit Auszeichnung promoviert. Seine Dissertation bringt „Studien zu Mozarts kirchenmusikalischen Jugendwerken". (Dem eifrigen Kirchenmusiker die besten Glückwünsche!)

4. Dresden. An der Technischen Hochschule wurde eine außerordentliche Professur für Musik errichtet und dem Privatdozenten Dr. Eugen Schmitz übertragen.

5. Eichstätt. Musikalischer Unterrichtskurs. Die allgemeine Zufriedenheit über den Musik-Instruktionskurs im vorigen Jahre ermutigt mich auch heuer, am 5., 6. und 7. August in Eichstätt einen Musikkurs zu veranstalten für alle, deren Aufgabe es ist, irgendwie Proben zu halten, also für Lehrer, Musikdirigenten, Geistliche. Gegenstände: Volkslied, römischer Choral, Mehrstimmigkeit (Polyphonie). Wer noch weiteres Interesse hat, den werde ich am 4. Tage (8. August) praktisch in den Orgelbau einführen. Lokal: Der Domchorprobensaal. Teilnehmerbeitrag: 6 Mark für die Person.

Dr. Wilhelm Widmann, Domkapellmeister.

6. Montabaur, 13. Mai. Auf Anordnung des Ministers der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten soll demnächst eine Nachprüfung der bisher wegen ihres Denkmalswertes, insonderheit auch wegen ihres musikalischen Kunstwertes von der für Heereszwecke erforderlichen Beschlagnahme befreiten Bronzeglocken, sowie der auf Grund geschichtlichen oder künstlerischen Wertes zurückgestellten Orgelprospektpfeifen vorgenommen werden. Gemäß Erlaß des Ministers vom 6. April wurde der Diözesan-Glocken- und Orgelbauinspektor K. Walter, Seminarlehrer in Montabaur, zum Sachverständigen bei diesen Prüfungen für den Bereich der Provinz Hessen-Nassau und für den Bezirk Hohenzollern-Sigmaringen ernannt.

7. Rom. In der „Köln. Volkszeitung" (Nr. 472 vom 17. Juni 1918) lesen wir: „Basel, 17. Juni 1918. (Eig. Drahtber. der KV.) Zur Durchführung der von Papst Pius X. begonnenen Reform der Kirchenmusik beabsichtigt Benedikt XV. das bereits in Rom unter Leitung von Lorenzo Perosi bestehende Konservatorium für kirchliche Musik weiter auszugestalten. Nach dem Kriege werden dann die Diözesanbischöfe aller Länder eine Anzahl musikbegabter Priester zur höheren Ausbildung dorthin senden." — Wir hoffen, bald in der Lage zu sein, Näheres über die Sache mitzuteilen.

8. Verschante Orgelpfeifen. Dem Einschmelzen entgangen sind die Orgelpfeifen der großen Orgel in der Dekanatkirche in **Teplitz-Schönau** in Deutsch-Böhmen. Auf dieser Orgel hatte im Jahre 1853 Franz Liszt gespielt, als er damals für einige Wochen Aufenthalt in der Badestadt genommen hatte. Hierauf gestützt hatte man Schritte unternommen, die Orgel unversehrt zu erhalten, worauf auch bald schon die behördliche Zusage erfolgte.

Digitized by Google

9. Ein Schubert-Fund in Salzburg. In Zell am See wurde auf dem Dachboden einer Villa unter verschiedenen Noten ein altes Heft von über 30 Seiten, enthaltend drei Quartette, gesetzt für Flöte, Gitarre, Viola und Baß, in der Handschrift von Franz Schubert aufgefunden. In dem Hefte lag ein verblichener Zettel mit den Worten: „Dies hat Franz selbst geschrieben." An der Echtheit des Fundes besteht kein Zweifel, da die Vorfahren der Besitzer der Villa mit Schubert sehr befreundet waren. Die Wiener Reichspost spricht die Befürchtung aus, daß der neuentdeckte musikalische Schatz in Privatbesitz übergehen werde.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Dachs, Michael,** Op. 30a. Votiv-Vesper zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria. Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gem. Chor. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 2.80, 4 Stimmen je ℳ 0.60 = ℳ 2.40.

Einfach, leicht, bequem. Alles ist hübsch „ausgeschrieben" einschließlich der Übergänge. Weshalb der Wechsel in der Tonhöhe z. B. zwischen dem Deus in adjutorium (a) und der Dominante des ersten Psalmes (b) usw.?

2. **Geisenhofer, Franz X.,** Op. 4. VIII Pange lingua für 2–3stimm. Frauenchor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 1.40, 2 Stimmen je ℳ 0.60 = ℳ 1.20.

Anspruchslose Sächelchen.

3. **Haller, Michael,** Zur hl. Profeß. Für 3 Oberstimmen mit Orgel. Pustet, Regensburg. ℳ 0.25.

Ein deutscher Text in der bekannten lieblichen Kompositionsart Hallers, die den Chören in unseren Frauenklöstern so sympathisch ist und gern empfohlen sei.

4. — — Zur Primiz. Für vier Männerstimmen. Pustet, Regensburg. ℳ 0.25.

Ein hübscher, einfacher Gelegenheitschor, der wohl zunächst als Begrüßung des Primizianten vor der Primiz außerhalb der Kirche gedacht ist, aber auch sonst am Primiztage bei der weltlichen Feier Verwendung finden kann.

5. **Kindsmüller, Karl,** Op. 9. Jesukindlein, komm zu mir! 1 oder 2stimm. Liedchen im Volkston. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 0.25, 1 Stimme ℳ 0.08, 50 St. ℳ 3.50.

Ein kindliches Liedchen. Das gelegentliche Zusammengehen von Alt und Begleitungsbaß macht keine Freude.

6. **Mitterer, Ign.,** Op. 190. Requiem für eine Stimme oder Unisono-Chor mit Orgelbegleitung. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 1.80, Stimme ℳ 0.30, 12 Stimmen ℳ 2.70.

Ein ganz kleines Requiem (ohne Dies irae) für die einfachsten Verhältnisse.

7. **Nekes, Franz,** Op. 57. Fünf eucharistische Gesänge für 4stimm. gem. Chor mit Orgel- oder Instrumentalbegleitung und ein Tantum ergo für 5stimm. Chor. Herausgegeben von J. Mölders, Stiftskapellmeister. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 2.80, 4 Gesangstimmen je ℳ 0.30, 12 Instrumentalstimmen zusammen ℳ 3.80.

8. — — Op. 58. Drei Lobgesänge für 5 und 6 gem. Stimmen. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 1.80, 4 Einzelstimmen je ℳ 0.30.

9. — — Op. 59. Drei Sequenzen für 4stimm. gem. Chor mit Choraleinlagen nach der Vaticana. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 2.–, 4 Gesangstimmen einzeln ℳ 0.30.

Die Texte des Op. 57 sind: O quam suavis est, Caro mea, Ego sum panis vivus, Homo quidam, Domine non sum dignus, Tantum ergo.

Bei den Lobgesängen (Op. 58) sind es die Texte: Ecce sacerdos, Tu es Petrus, Laudate.

Die drei Sequenzen (Op. 59) sind: Victimae paschali, Veni sancte Spiritus, Dies irae.

Franz Nekes (geb. 1844 zu Huttrop bei Essen) ist schon seit dem 6. Mai 1914 tot. Es handelt sich hier um Kompositionen, die nach seinem Tode herausgegeben wurden; als Herausgeber des Op. 57 zeichnete sein Nachfolger in der Leitung des Aachener Domchores, J. Mölders.

Für die drei Hefte, die bereits seit einiger Zeit vorliegen, sind wir dankbar. Sie wecken in uns das Andenken an einen für die kirchliche Tonkunst mit großer Begeisterung und schönem Erfolge arbeitenden Priester und Freund, an einen lauteren und lieben Menschen, in dessen Seele kein Falsch war. Nekes war einer der allerbesten Palestrinakenner seiner Zeit; er hatte sich mit seltener Liebe und Hingabe in die Tonwelt des Pränestiners versenkt. Das merkt man auch an seinen Kompositionen, zumal an den größer angelegten. Der Geist und das Talent Palestrinas war ihm nicht beschieden. Aber Nekes hat mit seinem kleineren Talente treu und gewissenhaft gearbeitet und der Kirchenmusik manche Gabe geschenkt, die freundlich angenommen wurde. Einer freundlichen Aufnahme mögen auch diese nachgelassenen Werke Op. 57 (bei Fronleichnamsprozessionen und ähnlichen feierlichen Gelegenheiten gut verwendbar), Op. 58 mit seinen festlichen Klängen, Op. 59 (mit Choral abwechselnde mehrstimmige Sätze) gewiß sein. Denn es sind gediegen gearbeitete, ernst und andächtig wirkende Tonstücke.

Digitized by Google

10. Schächtl, Georg, Op. 5. Sechsstimmige Festmesse für gem. Chor zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 4.–, 6 Stimmen je ℳ 0,60 = ℳ 3.60.

Ein neuer Kirchenkomponist? — Freilich. Und gar einer, der gleich eine ganze Anzahl von Kompositionen auf den Markt geworfen hat. Und obendrein einer, den man — glücklicherweise — ernst nehmen darf und soll. Seine 6stimm. Muttergottesmesse möchte ich an erster Stelle nennen, wenn sie sich auch auf dem Titelblatte als Op. 5 bezeichnet. Denn in ihr scheint mir eine gewisse typische Stellung des Komponisten zum Ausdruck zu kommen. Oder, wenn man will: „das Bekenntnis zu einem Programm." Nämlich zu dem Messenstil, wie er uns in den größeren Kompositionen Hallers entgegentritt. Sofort die ersten Takte der Messe erinnern lebhaft an den Anfang der Hallerschen 5 stimm. Michaelsmesse. Und den Eindruck Hallerscher Art wird man in der ganzen Messe nicht wieder los. Den Eindruck Hallerscher Innigkeit und Milde und Hallerscher Tüchtigkeit im unbegleiteten Vokalsatz. Nicht als ob ich glaubte, den lieben guten Haller schon ganz wieder zu haben „in neuer Auflage". Wir wollen abwarten, wie sich Schächtl entwickelt. Wie hat sich der Witt des Op. 1 (Missa septimi toni) später in seinem Stil geändert! Und der Griesbacher der „Matris-dolorosae-Messe"! Aber trotz aller Vorsicht und Behutsamkeit, die man im Laufe der Zeit hat lernen müssen: ich gestehe offen, daß ich Schächtls Festmesse für eine durchaus beachtenswerte Arbeit halte. Der Komponist weiß, was er will. Und er verfügt über eine anerkennenswerte Routine in der Behandlung der Singstimmen. Die einfache, aber gefällige Linie seiner Melodieführung, die glatt arbeitende Kontrapunktik, die musterhafte Textdeklamation, der weihevolle Ernst seines Ausdrucks: alles das berührt sympathisch. Wir hoffen gern, daß sich an diesen hübschen Anfang in fortschreitender Ausreifung und Abklärung noch manche gute Meßkomposition Schächtls anschließen wird. Da möge sich denn auch einstellen, was wir wünschen: größere Wärme in der Melodiebildung verbunden mit jener breit ausladenden und so plastisch wirkenden Kantilene, wie sie ein Palestrina in seinen großen Werken auf Jahrhunderte vorbildlich hingestellt hat. Sodann auch eine tiefere, innerlich mächtigere Kraft im Pathos und eine reichere Mannigfaltigkeit in den Kadenzen.

H. Kretzschmar charakterisiert in seinem Führer durch den Konzertsaal (4. Aufl., II. Abt., Bd. 1, S. 245 f.) den Cäcilienverein mit den Worten: „Er ist in der Musik ein ähnliches Stück romantischer Reaktion, wie in der Malerei die Schule der Nazarener und der Präraffaeliten. Den Bildern der Veit und Overbeck, Rossetti entsprechen die Messen der M. Haller, J. Mitterer, Fr. Witt. Dort Holbein, Dürer, Perugino als Ideale, hier Palestrina! In beiden Künsten auch dieselben Folgen: größere Stilreinheit und Würde der Arbeiten, aber auch mehr Trockenheit und Schwunglosigkeit." Kretzschmars Urteil fällt in musikalischen Dingen so schwer in die Wage, daß die Komponisten des Cäcilienvereins allen Grund haben, über diese Sätze ernstlich nachzudenken. Wobei ausdrücklich betont sein mag, daß Kretzschmar ein begeisterter Freund der kirchlichen Meisterwerke aus der altklassischen Vokalpolyphonie ist. Wenn wir unserer kompositorischen „Jungmannschaft" u. a. Vertiefung und Verinnerlichung neben dem Fortschritt in der äußeren Technik anwünschen, so soll damit natürlich nicht der uferlosen Stilmengerei und dem Mischmasch das Wort geredet sein. Nichts weniger als das. Man kann im „Palestrinastil" sehr innerlich und tief schreiben, wie auch im aufgewühltesten Durcheinander der Moderne sehr obenhin und flach. Das äußere Klingen tut's eben nicht.

Aber verirren wir uns nicht bei dieser einfachen Besprechung in die Weite der grundsätzlichen Fragen. Kurz und gut: Schächtls Marienmesse ist im Vergleich zu der heute bei uns landläufigen Messenkomposition eine erfreuliche Arbeit, die ich gern zur Aufführung empfehle. Möge sein Talent ausreichen und ausreifen und seine Selbstzucht fest genug sein, um ihn über die kleinen Hügelketten der Umwelt weiter hinaufführen zu können zu jener Höhenlage der Kunst, die kraft ihres inneren Eigenwertes das Gepräge des dauernd Wertvollen im Geistesreiche des Wahren und Schönen zu tragen würdig ist.

In der Partitur sind bei glorificamus in den beiden oberen Stimmen, bei agimus im Tenor, bei gloriam tuam im Tenor kleine Versehen auszumerzen.

11. — — Op. 1. Ave verum Corpus! 15 eucharistische Gesänge für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgelbegleitung. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 4.60, 2 Stimmen je ℳ 1.— = ℳ 2.—.

Der Verfasser hat diese Gesänge so einfach gehalten, daß sie „auf jedem Landkirchenchor können gesungen werden, selbst wenn außer dem Organisten (der die Unterstimme vertritt) nur 1 Oberstimme anwesend ist" (Vorbemerkung). Dabei sind sie durchaus würdig und wirksam. Auch größere Chöre brauchen sich nicht zu schämen, wenn sie gelegentlich zur Abwechslung nach diesen zweistimmigen Sätzen greifen.

12. — — Op. 4. 5 lateinische Predigtgesänge, und zwar 3 „Veni Creator Spiritus" (für 2 gleiche Stimmen mit Orgel) und 2 „Veni sancte Spiritus" (für 3 gleiche Stimmen mit Orgel). Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 1.40, 2 Stimmen je ℳ 0,40 = ℳ 0.80.

Schlicht und würdig. Haben wir nicht bald derlei kleine Dinger genug? „Excelsior!" möchte ich dem Komponisten zurufen. H. Müller.

Digitized by Google

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1918, 1/2: Einheitslieder. — Grundsätze einer modernen Kirchengesangschule (Dr. Bäuerle). — Den scheidenden Kirchenglocken und Prospektpfeifen (2. Teil). — 3/4: Über die Entwicklung der Tonkunst. (Fortsetzung folgt.) — Karl Thiel, Theodor Paul und Gebrüder Scharwenka in Schlesien. (v. M.) [Fortsetzung folgt.]

2. Der Chorwächter (Einsiedeln) 1918, 1: Neues Leben (Friedrich Frey). — Choralvariationen (P. Ambros Schnyder, O. S. B.). — Kunst und Kreuz. (P. Sigisbert Cavelti, O. S. B.) — 2: Vokalisation (Josef Scheel). — Choralvariationen. (P. Ambros Schnyder, O. S. B.) [Forts.] — 3: Das Tempo des kathol. Kirchenliedes. (P. Friedrich Schefold, O. C.) — Choralvariationen. [Forts.] (P. Ambros Schnyder, O. S. B.) — Surrexit, sicut, dixit, alleluja. (P. Ch. D., C.) — 4: Die dynamischen Zeichen in der mehrstimmigen Kirchenmusik. (P. Paul Wymann, O. S. B.) — Das Tempo des kathol. Kirchenliedes. [Schluß.] (P. Friedrich Schefold, O. C.) — Choralvariationen. [Schluß.] P. Ambros Schnyder, O. S. B. — 5: Die dynamischen Zeichen. [Schluß]. (P. Paul Wymann, O. S. B.) — Emitte spiritum tuum et creabuntur. (P. Ch. D., C.) — Amen — Alleluja. Gedanken über das Pfingstoffertorium. (P. Sigisbert Cavelti, O. S. B.) — Das Stabat Mater von Palestrina. (F. F.)

3. St. Gregoriusblad (Haarlem) 1918, 1: Jaarverslagen der afdeelingen in het Aartsbisdom Utrecht. — Mededeelingen omtrent de Nederl. St. Gregorius-Vereeniging. — 2: Kerkmuziek. — Leergang voor Koorleiders in koorzang van Gregoriaansch. — Invloed van Hageveld op onze kerkmuziek. — Jaarverslag der St. Gregorius-Vereeniging in het Bisdom's Hertogenbosch 1917. — 3: De melodie van „Adoro te" (J. A. Borrenbergs). — Verslag van den wedstrijd in kerkmuziek te Bunde. Een organistenpraatje (W. Oosterbaan). — Organaria. — Klein maar fijn (A. Aelen). — 4: Praktische bemerkingen over het rythme van den Passie-zang volgens de Vaticana. — De Misgezangen na het Epistel — Wat is een kerkzanger. — 5: Invloed van Hageveld op onze kerkmuziek. (J. J. Graaf). — Het nieuwe orgel in de Rozenkranskerk te Amsterdam. (Caecilianus Huigens, O. F. M.) — Hymnen in het Graduale. (J. C. W. van de Wiel). — Afdeelings-Verslagen van het Bisdom Haarlem. (J. J. Graaf.)

4. Gregorius-Blatt (Düsseldorf) 1917, 11/12: Introitus „Ad te levavi" (D. L. David O. S. B.). — Marienleben. Oratorium für Sopran- und Bariton-Solo, Chor und Orchester von August von Othegraven (Wilh. Kurthen). — Vierstimmige Werke Palestrinas. Dargelegt von Msgr. Bäuerle, Musikdirektor in Gmünd (Württemberg). — 1918, 1/2: Einige Bemerkungen über die liturgischen Bücher (P. Bohn). — Die Kirchenmusik in der karolingischen Zeit (Arnold Hirtz). — Vierstimmige Werke Palestrinas [Forts.] (Dr. Bäuerle). — 3/4: Das Alleluja in der Liturgiegeschichte (P. Bonifaz Schäfer). — Textänderung in der Ostersequenz (Professor Peters). — Regina caeli (Einfacher Ton) P. Bohne. — Vierstimmige Werke Palestrinas (Dr. Bäuerle) [Forts.]. — Zur planmäßigen Pflege des kirchlichen Volksgesanges in der Volksschule (Dr. Rensing). — 5/6: Das Alleluja in der Liturgiegeschichte. (P. Bonifaz Schäfer). — Stahl oder Bronze? Eine Denkschrift zu der Frage des Ersatzes für die eingezogenen Bronzeglocken. (Dr. Dethleffsen.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Musikalien.

Goerlich, Breslau.

1. Nikel, Dr. Emil, Op. 56. 100 Orgel-Vorspiele in den alten Kirchentonarten und modernen Dur- und Moll-Tonarten mit Berücksichtigung der 23 Einheitslieder der deutschen Diözesan-Gesangbücher für den kirchlichen Gebrauch. ℳ 7.50, geb. ℳ 9.—.

Pustet, Regensburg.

2. Dachs, Michael, Op. 30a. Votiv-Vesper zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria. Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gemischten Chor. Partitur ℳ 2.80, 4 Stimmen je ℳ 0.60 = ℳ 2.40.

3. Deschermeier, Jos., Op. 153. Missa in hon. S. Cordis B. M. V. Messe zu Ehren des hl. Herzens Mariä. Für 4stimm. gem. Chor und Orgel. Partitur ℳ 2.80, 4 Stimmen je ℳ 0.40 = ℳ 1.60.

4. Geisenhofer, Franz X., Op. 4. VIII Pange lingua für 2—3stimm. Frauenchor mit Orgel- oder Harmonium-Begleitung. Partitur ℳ 1.40, 2 Stimmen je ℳ 0.60 = ℳ 1.20.

5. Kindsmüller, Karl, Op. 9. Jesukindlein, komm zu mir! 1 oder 2stimm. Liedchen im Volkston. Partitur ℳ 0.25, 1 Stimme ℳ 0.08, 50 St. ℳ 3.50.

6. — — Gruß ins Feld. Gedicht von Monsgr. J. B. Haindl. Ein Volkslied in bekannten Weisen. ℳ 0.25.

7. — — Der Weihnachtsstern. Gedicht von Monsgr. J. B. Haindl. 1 oder 2stimm. Weihnachtslied im Volkston. Partitur ℳ 0.30, 1 Stimme ℳ 0.08, 50 St. ℳ 3.50.

Digitized by Google

Jedem Kirchenchor unentbehrlich:

Die gebräuchlichsten Responsorien für den Chor

(nur Text) in praktischer Zusammenstellung auf 4 Seiten, in Rot- und Schwarzdruck, einzeln 20 Pfennig, das Dutzend Mk. 1.80 (einschließlich Aufschlag).

Verlag Friedrich Pustet, Regensburg * Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Kirchenglocken und Geläute jeder Grösse

(Spezialität: **terzenreine Geläute**)
liefert

GEBR. ULRICH, Glockengiesserei

Inhaber: **Heinrich Ulrich**, Glockengiessermeister

APOLDA

Bestellungen, **lieferbar nach dem Kriege** bzw. nach Freigabe der Metalle, **nehmen wir schon jetzt entgegen.** Offerten, Zeichnungen und persönliche Rücksprache **kostenlos.**
Auf Wunsch illustrierter Katalog gratis und franko.
Bis 1. Dez. 1917 bereits über 30 Geläute in Auftrag erhalten, darunter 27 für kath. Kirchen.
Wir bitten genau auf unsere Firma zu achten.

Verkauf:

Cantus divinus: Messen, Litaneien, Motetten usw. von Palestrina, Bernabei, Orlando, Scarlatti, Hofer, Casciolini usw. 8 Bände als Partitur für gemischten Chor.

Musica divina von Carolus Proske: **Liber missarum, Liber motettorum.** 5 Bde. 1853, wie neu.

Musica Sacra Jahrgang 1889 bis 1916,

Fliegende Blätter Jahrgang 1889 bis 1916, inkl. Musikbeilagen, gut erhalten.

Freie Zugabe einzelner Jahrgänge von Gregoriusblatt, Chorwächter, Cäcilia, Gregoriusbote usw.

Lehrer Ziegenbach, Duderstadt (Hannover).

Gelegenheitskauf

Harmonium-Orgel mit großem, vollem Ton und edlen Charakterstimmen, 13 Registern, 2 Manualen und freiem Pedal, zu verkaufen. Näheres Tonkünstler W. Schlichting, Münster i. W. Heerdestrasse 3.

Ein Chordirektor (und Organist)

in einfache Verhältnisse bei relat. gut. Besoldung gesucht. Offerten unter Chiffre Ogl 3 an die Geschäftsstelle.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg**, Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Digitized by Google

Neuerscheinungen aus dem Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Die Vesper-Hymnen

für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres

als Auszug aus dem Vesperale Romanum in moderner Notation

von **Dr. Fr. X. Mathias**

40 Seiten in 8°. 80 Pfennig.

ORGANUM COMITANS

ad

Vesperale Parvum

quod juxta Editionem Vaticanam

harmonice ornavit **Petrus Ortmann**

Regens Chori ad S. Joannem Baptistam et Petrum, Bonnensis.

IV u. 176 Seiten in Quer-Quart mit Appendix I und II. Letzterer, in 3facher Begleitungsart die Toni Psalmorum, die Toni Versiculorum und Toni ℟ Deo gratias enthaltend, dient der getrennten Benützung neben dem Orgelbuch und wird deshalb unter eigenem Umschlag geliefert. Broschiert Mk. 6.—. Gebunden Mk. 9.—.

Der Verfasser bietet hier als Seitenstück zu seiner 3stimmigen Orgelbegleitung zum Graduale Parvum eine solche zum Vesperale Parvum, bzw. zu Dr. Weinmanns Kleinem Vesperbuch mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition usw. Das Orgelbuch enthält außer der Sonntagsvesper und dem Completorium nur die Hauptfeste des Kirchenjahres und das Commune Sanctorum, die für die Bedürfnisse der meisten Kirchen ausreichen. Ebenso wendet sich der schlichte 3stimmige Satz nur an diejenigen Organisten und Organistinnen, die hauptsächlich auf eine leichte und dabei liturgisch vollständige Orgelbegleitung Wert legen, zumal in Kirchen, wo keine Orgel, sondern nur ein Harmonium zur Verfügung steht.

Die Antiphonen sind sämtlich mit Begleitung versehen, ebenso die Hymnen; letztere meist in mehrfacher Bearbeitung.

Von demselben Verfasser ist bereits früher erschienen:

ORGANUM COMITANS

ad

Graduale Parvum

132 Seiten in Querquart. Broschiert Mk. 4.20, gebunden Mk. 6.—.

Es ist dies wohl eine der einfachsten Begleitungsvorlagen zu Choralgesängen der Vaticana, die bis jetzt erschienen sind. Der Satz ist durchweg dreistimmig gehalten; trotzdem verstand es der Verfasser, eine in jeder Hinsicht „gute" Vorlage zu schaffen, die um so mehr Anklang finden wird, weil sie sehr leicht zu spielen ist. (Chorwächter, Solothurn.)

Trauerlied

Für 4—7stimmigen Chor komponiert von **F. X. Engelhart**, Op. 77.

Partitur 60 Pfennig. Stimmen (einzeln 12 Pfennig) 48 Pfennig

einschließlich Verlagsaufschlag.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

Juli-Aug. 1918 7./8. Heft

53. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Bivell: „Metrum". Ein Beitrag zur Musikterminologie . . . . . S. 65
Glockenfragen:
1. Die Zukunft unserer Kirchenglocken S. 70
2. Foerster: Gußstahl oder Bronze S. 72
3. Janson: Bronze- oder Gußstahlglocken? — Glockenprüfer . . S. 74
Kleine Beiträge . . . . . S. 77
Vereins-Chronik . . . . . S. 78
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . . S. 78
Aus Zeit und Leben . . . . . S. 78
Im Lesezimmer . . . . . S. 80
Musikalien . . . . . S. 81
Zeitschriften . . . . . S. 83
Aus dem Verlage . . . . . S. 84

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✦ ✦ ✦ ✦ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Soeben erschien das **XVIII.** Bändchen der Sammlung Kirchenmusik unter dem Titel:

Die neuen kirchenmusikalischen Vorschriften

Ein Handbuch für Geistliche und Chorregenten

von **Eugen Schmid,**

Chorallehrer am Priesterseminar und Seminarpräfekt in Freising.

Gebunden Mk. 1.50.

Das *Motu proprio* Pius' X. und die ihm folgenden Erlasse herauf bis zum neuen *Codex iuris canonici* (1918) haben teilweise eine ganz neue kirchenmusikalische Gesetzgebung geschaffen. Das Buch, das alle diese Vorschriften in zuverlässiger und übersichtlicher Form für Theorie und Praxis sammelte und erklärte, fehlte bisher. Hier ist es. Der Herausgeber, bereits bekannt durch seine wertvollen liturgischen Artikel in der „*Musica Sacra*", war gemäß seiner Stellung wie kein zweiter zur Bearbeitung der berufene Fachmann. Neben und mit Dr. Drinkwelders Büchlein „Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik" (Nr. 12 der gleichen Dr. Weinmannschen Sammlung „Kirchenmusik") zeigt das neue Büchlein — man könnte es hinsichtlich des liturgischen Momentes einen neuen Haberlschen „*Magister choralis*" nennen — auf Grund des Gesetzbuches der Kirche, was der Chorregent zu tun und zu lassen hat und was der Pfarrvorstand fordern kann. Darum: „Nimm und lies!"

Vor kurzem ist im gleichen Verlage erschienen:

Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen

Eine Kontrapunktlehre mit praktischen Aufgaben. Bearbeitet von **Wilhelm Hohn.**

(Band XVII.) 12°. Gebunden Mk. 1.50.

Hiezu Einzelheft mit Notenbeispielen. 8°. Mk. 2.50.

Vesper für das Kirchweihfest

(II. Vesper)

Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsobordone-Sätze für vierstimmigen Männerchor von **Michael Dachs** (Op. 24)

Partitur Mk. 2.50. 4 Stimmen (je 50 Pf.) Mk. 2.—.

Ein gediegenes Werk, das die Praxis gezeitigt hat. Markige Falsobordone wechseln mit geschickt harmonisiertem, vatikanischem Choral. Von dem, was die Kirchweihvesper fordert, fehlt kein Stück, auch die marianische Antiphon nicht. Von Schwierigkeiten keine Rede. Daher ist allseitige Empfehlung möglich.

P. Griesbacher.

Die Totenmesse

nach dem Vatikanischen Choral

Zum Gebrauche beim Gottesdienst in moderne Noten übertragen

:: und mit rhythmischen Zeichen versehen von ::

P. Willibrord Ballmann

Benediktiner von Maria-Lach

44 Seiten in 18°. In steifem Umschlag Mk. 0.60

Geleitwort des Verfassers: Sehr oft wird in den Pfarrkirchen an Werktagen die Totenmesse gesungen. Sie ist also dem Volke wohl bekannt.

Aber sie sagt nicht nimmer zu, weil sie mancherorts nicht entsprechend vorgetragen wird.

Vor allem fehlt es am Rhythmus. Nicht nur da, wo man nach Choralnoten singt, sondern auch da, wo man sich der Ausgaben mit modernen Noten bedient.

Praktisch notwendig scheint es daher, die Totenmesse einmal in moderner Schrift und mit rhythmischen Zeichen unsern Chorsängern zu bieten.

Mit richtigem Verständnis gesungen, ergreift sie die Seele tief. Sie wird zum liturgischen Volksgesang, zum gemeinsamen Ausdruck verklärter Trauer.

Digitized by Google

„Metrum".

Ein Beitrag zur Musikterminologie. Von P. Cöleſtin Vivell O. S. B., Seckau (Steiermark).

Der gregorianiſche Geſang gehört der Geſchichte an, inſofern ſeine lebendige Überlieferung am Ausgange des Mittelalters unterbrochen wurde durch Veränderung der Melodien und ihres Rhythmus. Die urſprüngliche Form kann daher nur durch die Quellen ermittelt werden, das iſt durch die Denkmäler, die uns in den Neumen-Handſchriften erhalten ſind, und durch die Literatur, die uns in den alten Berichten und Abhandlungen zu Gebote ſteht. Die Neumen-Handſchriften ſind bereits entziffert, und auch die Literatur liegt uns zum großen Teil in den veröffentlichten Muſiktraktaten vor. Es erübrigt nur, auch dieſe zweite Quellenſprache richtig zu deuten. Sie iſt nicht klaſſiſches Latein; ſie mußte erſt geſchaffen werden und erhielt, wie auch die Sprache anderer Wiſſenſchaften, ihr eigenes Gepräge. Es wäre daher durchaus verfehlt, die Termini technici der lateiniſchen Muſiklehre nach dem modernen Sprachgebrauch auszulegen. Bei der Erklärung derſelben muß man behutſam vorgehen und jeden einzelnen in allen bezüglichen Quellen aufſuchen und vergleichen. Die große Sinnverwandtſchaft dieſer Quellen bietet nämlich für die muſikaliſche Terminologie ein Hilfsmittel von großer Tragweite.

„Die Grundbedeutung der Wörter," ſagt Kihn,[1]) „beruht auf Anſchauung. Da nun ein Gegenſtand auf verſchiedene Weiſe angeſchaut werden kann, wird er auch auf verſchiedene Weiſe bezeichnet (Synonyma, aequivoca) und da mehrere Gegenſtände unter demſelben Geſichtspunkte betrachtet werden können, können ſie auch durch denſelben Ausdruck bezeichnet werden" (Homonyma, univoca). Solche Gegenſtände nennt man parallele. Jedes Homonymon hat daher mehrere parallele Bedeutungen, die voneinander unterſchieden werden müſſen; iſt ja doch die Unterſcheidung das Charakteriſtiſche jeder wiſſenſchaftlichen Methode. Das ſcholaſtiſche Wörtlein „distinguo" iſt hier maßgebend.

Nun aber wird ein und derſelbe Terminus nicht bloß von verſchiedenen Verfaſſern, ſondern auch von einem und demſelben Verfaſſer an verſchiedenen Stellen bisweilen in verſchiedenem Sinne gebraucht. Daher läßt ſich die jeweils zutreffende Bedeutung ſolcher Homonyma nur aus dem Zuſammenhange des ganzen Abſchnittes und aus Parallelſtellen, ſowie aus der Muſikgeſchichte erſchließen.[2])

Die lateiniſche Muſikterminologie iſt noch ein unbebautes Feld; ſie muß ſchrittweiſe bearbeitet werden durch Behandlung jedes einzelnen Terminus. Das Wort „Iktus" wurde bereits im Gregorius-Blatt 1914, S. 82 und das Wort „Planus" in der Zeitſchrift der Internationalen Muſik-Geſellſchaft 1914, S. 319 beſprochen. Hier ſoll der Ausdruck „Metrum" in ſeiner mannigfachen Bedeutung erörtert werden.

Der Allgemeinbegriff Metrum ſchließt mehrere Einzelbegriffe in ſich: Zeitmaß, Zahlmaß, Intervallmaß, Tonartenmaß, Stärkemaß, Kadenzmaß, Kurſusmaß. Alle dieſe Nebenbegriffe führen den Namen „Metrum".

I. „Metrum" Zeitmaß.

Was zunächſt das Zeitmaß anbelangt, ſo definiert ſeinen Begriff Ariſtides Quintilian als eine Verbindung von Füßen, die aus verſchiedener Silbendauer zuſammengeſetzt ſind — Metrum est systema pedum ex dissimilibus syllabis compositorum. (Mus. l. I, ed. Meibom p. 49.) Ähnlich lautet die Begriffsbeſtimmung bei Caſſiodor (Gerbert Skript. I/6a), bei Aurelian. Reom. (G. I 33b) u. a.

Die metriſchen Füße unterſcheiden ſich voneinander durch verſchiedene Aufeinanderfolge langer und kurzer Silben und die Metren durch verſchiedene Aufeinanderfolge der Füße. Alle Füße und Metren haben miteinander gemein die Regelmäßigkeit ihrer Beſtandteile und ihrer Wiederkehr. „Die Dichter," ſagt Ariſt. Quintilian, „beobachteten in den Versfüßen Zahl und Lage langer und kurzer Silben" — Poetae in pedibus spectabant numerum ac situm syllabarum longarum ac brevium. (l. c. 38, 264). Longinus: Metrum fixas habet longam et brevem. (Long. ad Hephaest. 144 Gaisf.; s. Rassegna Greg. 1912, p. 265 V.)

---

[1]) Enzyklopädie 1892, S. 177.

[2]) Die Werke von Ducange, Freund, Forcellini u. a. reichen für die lateiniſche Muſikterminologie nicht aus, weil ſie nur in ſeltenen Fällen die Muſiktheorie berückſichtigt haben. Daher dürfte ein „Glossarium musicum", wie es der Schreiber dieſer Zeilen druckfertig gemacht hat, für die Forſcher der ein- und mehrſtimmigen Muſik des Altertums und Mittelalters nicht ohne Nutzen ſein.

Digitized by Google

Die Lehre vom Metrum heißt Metrik. Diese Wissenschaft bildete bei den Griechen einen Teil der musischen Künste, und da der Gesamtname aller Musenkünste „Musik" war, so rechnete man auch die Metrik zur Musik. „Musiker" hießen daher die Dichter jedoch auch deswegen, weil die Dichter zugleich die Komponisten ihrer Schöpfungen („Dichtersänger") waren und die Gedichte gesungen wurden. Da aus den literarischen Werken der Griechen und Römer das frühe und hohe Mittelalter seine Wissenschaft schöpfte, so hat es von ihnen auch die Einteilung der musischen Künste entlehnt.

Die Bestandteile der scientia musica waren bei den Alten die scientia harmonica (das ist das melodische Element), die scientia rhythmica (Tonzahl und Tonstärke), metrica (Regelmäßigkeit im Zeitwert und in der Verbindung der Silben zu Versfüßen und Versen) und scientia organica (Instrumentalmusik): *μέρος γάρ ἐστιν ἡ ἁρμονικὴ πραγματεία τῆς τοῦ μουσικοῦ ἕξεως, καθάπερ ἥ τε ῥυθμικὴ καὶ ἡ μετρικὴ καὶ ἡ ὀργανική.* (Aristox. Harm. elem. l. II, Meib. p. 32; Marquard S. 46, 6). Später wurde die Instrumentalmusik aus der Musikwissenschaft ausgeschieden, so bei Arist. Quintil.: *Τοῦ δὲ τεχνικοῦ μέρη τρία· ἁρμονικόν, ῥυθμικόν, μετρικόν.* (Mus. l. I, Meib. 8). Sunt ergo tres, videlicet harmonica, rhythmica, metrica. Während die Alten die Musica metrica auf die Quantität bezogen, hat man sie im frühen und hohen Mittelalter als silbenzählende Metrik oder besser Rhythmik (Traube, Einleitung in die lateinische Philologie des M.-A. II 3, S. 103) behandelt.

Das dritte Fach der Musikwissenschaft, die Metrik, wird von Aurelian definiert als Wissenschaft von den verschiedenen Metren, vom heroischen, elegischen, sapphischen usw. — Metrica est quae mensuram diversorum probabili ratione cognoscit metrorum, verbi causa heroicum, elegiacum, sapphicum et ceterorum metrorum (l. c. Gerb. l 33b, cf. 67b, 68a).

Nachdem durch Alkuin die humanistischen Studien diesseits der Alpen eine bedeutende Förderung erfahren hatten, wurde auch hier von einigen Musiktheoretikern die antike Metrik in ihre Abhandlungen über Musik aufgenommen, wie auch die antike Chromatik und Enharmonik (s. Cäcilia, Straßburg 1914, S. 51), das altgriechische Tonsystem und die Tonartenlehre von ihnen behandelt wurden, obgleich sie keinen praktischen Wert mehr hatten. Sie gehörten eben zum trockenen Schulprogramm. „In düstere Hörsäle", sagt Ambros, „und einengende Mauern gebannt, wurde die mit aller unbeholfenen Gründlichkeit und ehrenwerten Schwerfälligkeit in mühsamer Arbeit und in grübelndem Forschen betriebene spekulative Musik selbst dunkel." (Geschichte der Musik II, 120.) „In der Tat war es ein Unglück für die Musik, daß die klassischen Studien einen so großen Aufschwung in der Karolingerzeit nahmen. Die damaligen Gelehrten konnten nicht wissen, daß ihre zeitgenössische Musik auf ganz anderen Grundlagen beruhte als die altklassische, welche längst erloschen war." (W. Brambach, Reichenauer Sängerschule, S. 4.) Die alte Metrik war ja schon im 4. Jahrhundert praktisch zu Grabe getragen und fristete späterhin ihr Dasein nur noch in der Schule und bei festlichen Aufführungen (s. Gregorius-Blatt 1912, S. 1; 1916, S. 27; Cäcilien-Vereinsorgan 1914, S. 84; Chorwächter 1916, S. 13, 25, 53, 69).

Was die Beziehung der Metrik zum Gesang betrifft, so hatten schon die alten Griechen in ihren Liedern oft sich nicht an die Silbenquantität gehalten. „Schon die antike Welt war mit der streng-metrischen Messung des Gesanges in Verlegenheit gekommen, und die Musiker hatten sich im Namen der unabweisbaren Bedürfnisse ihrer Kunst gegen die abstrakten Diktate der Metriker empört." (Ambros, Geschichte der Musik II, 61.) Daß die Zeitmaße des Textes in den griechischen Gesängen nicht beachtet wurden, ist ersichtlich an den von C. Jan edierten Hymnen und findet sich auch bestätigt in den neueren Werken über altgriechische Musik. Die Griechen hatten nicht einmal Musikzeichen für metrische Tonwerte. „Die Dauer der Töne", sagt Forkel,[1]) „wurde zwar durch die langen und kurzen Silben des Textes bestimmt"; aber welcher Sänger, auch wenn er ein Philolog gewesen wäre, hätte im Flusse des Singens alle Silbenmaße beobachten können, und welche Karikatur hätte sich der melodische Rhythmus gefallen lassen müssen! Die Herausgeber der altgriechischen Gesänge haben zwar in der modernen Notation die metrischen Werte des Textes auf die Noten übertragen, aber die alten Sänger ließen sich eine solche Fessel nicht gefallen.

[1]) Wenn auch Forkels Geschichte der Musik durch jüngere Forschungen in zahlreichen Punkten überholt ist, so bietet sie doch manches, was spätere Gelehrte bestätigt gefunden und durch neue Zeugnisse erhärtet haben.

Digitized by Google

„In der monodischen Lyrik ... wurde die Poesie vor der Musik allmählich herabgedrängt, und die Vokalmusik gewann Freiheit und Selbständigkeit." (Westphal, Griech. Rhythm. I, 1, § 3, S. 20.) Die Musiker sahen in den Versfüßen nur Arsis und Thesis, die Dichter aber Zahl und Lage der Längen und Kürzen — Musici in pedibus arsin et thesin spectabant, poetae vero numerum et situm syllabarum longarum ac brevium. (Aristides Quintil. ed. Meib. 38, 264a, V. 32.) Die Musik kürzt und verlängert den Silbenwert nach ihren eigenen Maßen; denn wenn du eine kurze Silbe verlängerst und eine lange verkürzest, hat die Musik nichts dagegen einzuwenden — At vero musicae ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum posueris et primam quae brevis est, pronuntiatione longam feceris, nihil musica succenset. (S. Augustin. Mus. II 1, P L 32 1099.)

Wie die alten Griechen und Lateiner, haben auch die Byzantiner in ihren Gesängen sich des freien Rhythmus bedient. Sogar in ihren Hymnen hielten sie derart fest an den Akzentfüßen, daß sie kein Bedenken trugen, den melodischen Gebilden die Forderungen der Grammatik zu opfern. (Stevensen, Du rythme dans l'hymnographie greque, 1876, S. 33.) Dasselbe sagt auch P. Hugo Gaisser im Gregoriusblatt 1917 III, S. 17. Näheres unten im „Akzentmaß". Aber Athen und Byzanz verdanken ihre Künste dem asiatischen Süden und Osten, und das christliche Abendland erhielt manche Gesänge auch unmittelbar aus Asien, dessen Völker von antiker Metrik keine Ahnung hatten. (Dr. Egon Wellesz, Studien zur orientalischen Kirchenmusik, Musica Divina 1917 V.) Woher sollte nun der christliche Gesang eine metrische Fassung erhalten haben? Er überkam nur die rhythmische Form.

Man unterschied zwei Arten des Rhythmus: 1. die regelmäßige, sie bestand in einer regelmäßigen Aufeinanderfolge bestimmter Akzentfüße und Silbenzahlen und wurde wegen ihrer Ähnlichkeit mit den metrischen Füßen und Silbenzeiten „metrisch" genannt. Dieser sogenannte metrische Rhythmus kam zur Verwendung bei den Gedichten und bei den Kursuskadenzen der Kunstprosa und des christlichen Liturgiegesanges. Von dieser ersten Art des Rhythmus wird später beim „Akzentmaß" und „Kursusmaß" die Rede sein.

Die zweite Art des Rhythmus war die freigeordnete; sie bestand in freier, wohlproportionierter Wahl der Akzentfüße und der Silbenzahl, sowie in annähernd gleicher Silbenzeit (Primärzeit, Einheitszeit). Diese Art hieß Rhythmus im eigentlichen Sinne, erhielt aber in gewissen Fällen ebenfalls den Namen „Metrum", nämlich als Zahlmaß, Reimmaß und Kadenzmaß. Endlich begegnet man dem Namen Metrum auch beim Intervall- und Tonartenmaß. Alle diese Begriffe gehören dem Sprachgebrauch der musikalischen Theorie an. Welcher jeweils zutrifft, ist dem Kontexte der alten Belegstellen zu entnehmen.

Das Wesen des Rhythmus suchten die Alten den Lesern klar zu machen an den Unterscheidungsmerkmalen des Rhythmus und des Metrums: Fabius Quintilian sagt mit prägnanter Kürze: Der Rhythmus hat frei geordnete Maße, das Metrum aber scharf abgegrenzte — Rhythmis libera spatia, metris finita sunt. (Inst. or. IX 4, 50). Longinus: Das Metrum hat bestimmte Lagen für die Länge und Kürze, der Rhythmus dagegen vertauscht diese Zeitmaße nach Belieben, indem er oft an die Stelle einer Kürze die Länge setzt — Differt metrum a rhythmo, in quantum metrum fixas habet longam et brevem ... Rhythmus pro libitu tempora secum fert, saepe enim et breve tempus longum reddit. (ad Hephaest. 144, Gaisf. s. Rassegna Greg. 1912, p. 265 V). Diese alten Schriftsteller reden hier vom metrischen Text und sprechen ihm daher auch metrische Silbenwerte zu. Bei Reden aber schließt F. Quintilian die Silben-Quantität vom Rhythmus aus: „Dieser Gegenstand wird von uns nicht in dem Sinne behandelt, als ob die Rede, welche ja fliegen und fließen soll, durch Ausmessen der Füße und durch genaues Prüfen der Silben einem Greise ähnlich einherschleiche" — Totus vero hic locus non ideo tractatur a nobis, ut oratio, quae ferri debet ac fluere, dimetiendis pedibus ac perpendendis syllabis consenescat (l. c. IX 4, 112). Um so weniger war die Einhaltung der Silbenmaße beim Gesange zulässig. Daher singen die Musiker, nach Marius Victorinus, kurze Silben nach Belieben noch kürzer und die langen noch länger — Musici brevem syllabam breviorem, longam longiorem pro libitu faciunt (bei Westphal, Griech. Rhythmik, Fragm. S. 24; ähnlich „Anonymi Scriptio de musica", b. Bellermann p. 19. Diese Freiheit von der metrischen Regelmäßigkeit bezeugt auch Guido von Arezzo: Der Musiker gehe mit sich zu Rate,

Digitized by Google

in welchen Tonfüßen er den Gesang soll einherschreiten lassen, wie der Metriker die Silbenfüße für den Vers auswählt, nur mit dem Unterschiede, daß der Musiker sich nicht so streng an das Gesetz zu halten braucht, weil diese Kunst in der Anordnung der Töne durchwegs eine proportionierte Abwechslung zuläßt – Proponat sibi musicus, quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, sicut metricus, quibus pedibus faciat versum, nisi quod musicus non se tanta legis necessitate constringit, quia in omnibus se haec ars in vocum dispositione rationabili varietate permutat. (Microl. XV, Gerb. II 15). Aber „Guido von Arezzo", so wendet man dagegen ein, schreibe dem gregorianischen Gesange „metrische Werte zu; denn er vergleiche die Töne mit den metrischen Silben": Igitur quemadmodum in metris sunt literae et syllabae, partes et pedes ac versus; ita et in harmonia sunt phthongi id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae, neumam[1]) id est partem constituunt cantilenae. (Microl. c. XV.) Ferner: Non autem parva similitudo est metris et cantibus (l. c.) Aber das Sprichwort sagt: omnis similitudo claudicat. Wenn die Choralmensuralisten aus der Ähnlichkeit der Töne mit den Silben des Versmaßes folgern, daß die gregorianische Melodie Mensuralwerte gehabt habe, müssen sie auch aus der Vergleichung dieses Gesanges mit der Prosa demselben den Prosarhythmus zuerkennen; denn die mittelalterlichen Theoretiker haben den Gesang auch mit dem Sprachrhythmus verglichen, z. B. Alkuin mit „grammatica" und „oratio" (Gerb. I 26a), Hucbald mit „oratio" (G. I 152a), Guido mit „prosa" (G. II 16b), „oratio" (13b, 19b), „locutio" (19b); Adam v. Fulda (G. III 354b) und Johannes Cotton (G. II 241b) ebenfalls mit „oratio" und mit „prosa" (352b). Ja sie bezeugten auch, daß die Töne „unmeßbar" seien und „keine bestimmten Zeitwerte" haben: Musica *immensurabilis* est per quam cantatur divinum officium (Theodor de Campo b. Coussemaker Skr. III 178b); *immensurabilem* intelligentes ecclesiasticam musicam quae secundum Gregorium pluribus tonis determinatur (Joh. de Grocheo Smlb. I Internationale Musik-Gesellschaft 1899, S. 83; ähnlich B. Prasperg, 1504, p. 3*); Cantus simplex planus[2]) est qui simplicibus notis *incerti* valoris simpliciter efficitur. (Joh. Tinctor, Diffinitiones c. III, Couss. Ser. IV 179b.) Daher nennt Guido die gregorianischen Melodien bald Prosagesänge, in denen größere und kleinere Tonglieder, Satzteile und Sätze unterschiedslos sich finden wie in der Prosa, – Sunt vero quasi prosaici cantus qui haec minus observant, in quibus non est curae si aliae maiores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum (l. c. 16b). Bald vergleicht er sie mit lyrischen Dichtungen, in denen ebenfalls verschiedene Versfüße anderer Metren untermischt werden; – Sicut enim Lyrici poetae nunc hos nunc alios adiunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas. (l. c.). Bald nennt er sie rundwegs metrische Gesänge, jedoch mit dem Unterschied, daß zweiteilige Notengruppen nicht zu oft aufeinanderfolgen ohne Untermischung drei- und vierteiliger (wogegen in den metrischen Gedichten die Aufeinanderfolge der Versfüße unveränderlich und deren Zeitmaß scharf umschrieben ist.) – Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum. (l. c.)

Diese annähernden Maße des musikalischen Rhythmus erinnern an die freien Maßverhältnisse der altklassischen Rede, von denen Cicero sagt, daß das Wohlgefallen, welches der oratorische Rhythmus erzeugt, der gleichen Ursache entstamme wie jenes, das die metrische Kunst hervorruft, nur mit dem Unterschiede, daß beim Sprachrhythmus der Gehörsinn allein ohne Zuhilfenahme der künstlichen Mittel ganz unbewußt das jeweilige Maß eingibt: Eadem res in numero orationis efficit voluptatem quae in versibus quorum modum notat ars, sed aures ipsae tacito eum sensu sine arte definiunt. (Orator. 60, 203.)

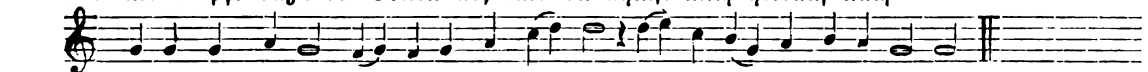
---

[1]) Das Wort „neuma" gebraucht Guido im ganzen Mikrologus nur von Tongruppen, nie aber von Tonzeichen (Punktnote, Strichnote, Akzentneume, schriftliche Figur); für letzteren Begriff bedient sich Guido wie auch der Anonymus Vaticanus der Termini „figura" (Gerb. II 4b, 6b, 7a, 19a, 37a, 50b), und „nota" (3a, 4a, 17a, 25).

[2]) Der gregorianische Gesang hieß vom XII. Jahrhundert an cantus „planus" in einem doppelten Sinne: bald metrisch gleich, bald annähernd gleich. Als Tenorstimme des mehrstimmigen Gesanges mußten seine Töne metrisch gleich lang werden, um sich den Mensuralwerten der Begleitung anpassen zu können; als selbständiger Gesang aber behielt er seine freirhythmischen Notenwerte bei, die Töne waren annähernd gleich lang, also von unbestimmter (incerti), unmeßbarer Dauer (immensurabilis).

Digitized by Google

Wenn die Theoretiker gleichwohl beim gregorianischen Gesang auf genaue Einhaltung der Längen und Kürzen drangen, so nannten sie „lang" die Schlußnoten und „kurz" die übrigen Noten. So z. B. verlangt Hucbald in der Enchiriadis: „Der Rhythmus soll wie der Rhythmus des Metrums abgeklopft werden. Wohlan singen wir zur Übung; ich singe vor und klopfe dazu die Zeiten ab, und du ahmst mich hierauf nach:



A. E-go sum vi - a, ve - ri - tas et vi - ta, al - le - lu - ia, al - le - lu - ia.[1])

„In den drei Satzgliedern sind nur die letzten Töne lang, die übrigen kurz." „Rhythmisch singen" heißt also: die langen und kurzen Töne genau abmessen. Quid est numerose canere? Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit ... Age canamus exercitii usu; plaudam pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere: Ego sum via, veritas et vita, alleluia alleluia. Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt. Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas *metiri*. (Enchir. Gerb. I 182 s.) Näheres hierüber in Vivell Gregorian. Gesang S. 94 ff.; vgl. Gerb. I 6 b: longior pausa; 227: brevium sit par brevitas exceptis distinctionibus.

Während Hucbald die Länge der Versfüße mit den Schlußdehnungen und die Kürze mit den Einheitszeiten der übrigen Töne vergleicht, bezieht Guido von Arezzo die beiden Dauerwerte auf die verschiedenen Pausen der Halb- und Ganzschlüsse: „Die Tonverlängerung, d. i. die Schlußdehnung, welche bei der Tongruppe kaum merklich, bedeutender beim Satzteil und am längsten beim Satzschluß ist, bildet das Unterscheidungszeichen. (Behufs Einhaltung dieser Zeitwerte) muß man (in der Übungsstunde) den Gesangsrhythmus abklopfen wie (beim Einüben der) Versfüße" (, deren Einheitszeiten wie im gregorianischen Gesang taktiert wurden). Tenor vero id est mora ultimae vocis, qui in syllaba quantuluscumque est, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione, signum in his divisionibus exsistit; sicque opus est, ut quasi *metricis* pedibus cantilena plaudatur.[2]) (Microl. XV, Gerb. II 14 b).

Die Unterscheidung verschiedener Pausenwerte ist keine „Erfindung Guidos", sie wird schon von den Alten erwähnt: „Atilius IV 11 bemerkt von dem Priapeion

hunc lucum tibi dedico | consecroque Priape

ita huius versus exigit natura, ut inter duo commata exiguam in pronuntiando interponas moram. Ebenso verlangt Victorinus III 6, 3, daß zwischen die beiden Teile des daktylischen Pentameters eine subdistinctio gelegt werde; vgl. Vict. IV 1, 76 und schol. Aristoph. Av. 451." Die Pause am Schluß eines Kolon durfte nicht die Größe der Pause am Versschluß erreichen. (Christ, Metrik S. 120 f.) Die Schlußdehnung nennt Aristides Quintil. eine Zierde (εὐπρεπές): decor longae in finiendo. (De musica l. I, ed. Meibom 56 pi.)

Im gleichen Sinne wie Hucbald und Guido nehmen auch die Instituta Patrum den Ausdruck „metricus", nämlich vom Maßverhältnis der Länge des Schlußtones zur Kürze der übrigen Töne eines Satzteiles oder einer Vershälfte: „Wir ermahnen daher, die Vershälfte des Psalmes in einem Atemzug ohne Unterbrechung rhythmisch oder metrisch zu Ende zu singen." Ammonemus itaque, ut una aspiratione sive uno anhelitu usque ad punctum rhythmice vel *metrice* psallamus: „nach einer kurzen Modulation in der Mitte des Verses beobachten wir eine entsprechend große Pause, und schließen hierauf die zweite Vershälfte unter Berücksichtigung der Psalmdifferenz mit einer verlangsamten Kadenz". Post medium metrum modica modulatione peracta pausam bonam et competentem faciamus; facta pausa quod de versu restat, morosiore modulatione deponatur salvo Tono. (Gerb. I 6 b).

[1]) Diese Antiphon findet sich im Intonarium Oddonis Abbatis bei Couss. II 141 b; sie ist also nicht von Hucbald erfunden. Die daselbst abweichende Lesart der Intonation ist wohl der Ausgabe von Coussemaker zuzuschreiben, die von Druckfehlern förmlich wimmelt. Vgl. Vivell „Commentarius anon." Wien. Kaiserl. Akademie der Wissenschaften. Philos.-historische Klasse Band 185, V. A. Hölder 1917, S. 56.

[2]) Wenn man aus dem Taktieren des gregorianischen Gesanges folgerte, daß er im hohen Mittelalter mensurierte Werte gehabt habe, so irrte man sich; denn auch der Sprachrhythmus ist im klassischen Altertum von den Rhetoren taktiert worden: „Auch leere Zeitwerte sind im Rhythmus zuläßiger als im Metrum. Größere Freiheit aber herrscht bei jenem, in dem man ja die Zeiten auch nach dem Gefühle bemißt und durch Klopfen mit den Füßen oder Fingern kenntlich macht" – ubi tempora etiam animo metiuntur et pedum et digitorum ictu intervalla signant. (Fab. Quintil. Inst. orat. IX 4, 51).

Digitized by Google

„Metrisch" psallieren heißt hier demnach: die Pausenlängen einhalten. Der Verfasser gebraucht „metrisch" gleichbedeutend mit „rhythmisch": rhythmice vel metrice. „Vel" ist hier keine disjunktive (ausschließende, gegensätzliche) Konjunktion sowenig wie das vorausgegangene „sive" (una aspiratione sive uno anhelitu — in einem Hauch oder Atem), das zwei gleichbedeutende Wörter verbindet nach Art eines Pleonasmus. Daß „metrisch" im Mittelalter in der Regel soviel hieß wie rhythmisch (rhythmice, numerose), werden wir unten sehen, und daß auch der Verfasser der Instituta beide Termini synonym verstand, geht aus Parallelstellen hervor: Der anonyme Verfasser der Quaestiones in Musica (IX. Jahrh.) behandelt nämlich im XXII. Kapitel den „metrischen oder rhythmischen" Unterschied zwischen langen und kurzen Tönen und erklärt ihn an dem oben zitierten, von Hucbald angeführten Gesangsbeispiel: „Ego sum via, veritas et vita, alleluia, alleluia",[1]) in welchem die Schlußtöne der drei Satzglieder lang und die übrigen Töne kurz seien. XXII. Quomodo *metrice vel numerose* neumas cantionum moneamur distinguere. — Sicut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium longorumque sonorum copulatione componitur cantus (ed. Steglich 59).

Mittels der genannten Stellen von Berno und Hucbald gibt der Anonymus, wie gesagt, eine Erklärung der Ausdrücke metrice vel rhythmice. Er nennt hiebei aber nur das numerose. Wenn er „metrice" nicht für gleichbedeutend mit numerose gehalten hätte, würde er es auch erklärt haben. Da er dies aber unterließ, so betrachtete er beide für synonym. Nun aber ist numerose soviel wie rhythmice, sagt Hucbald: Die zeitliche Gleichheit heißt griechisch Rhythmus und lateinisch Numerus, weil in jeder Melodie die Länge der Schlußtöne und die Kürze der übrigen Töne so genau abzumessen sind wie die Silbenwerte der Versfüße: Quae canendi aequitas *rhythmus* graece, latine dicitur numerus. — Numerose, rhythmice und metrice sind demnach in den Quaestiones und *Instituta* gleichbedeutende Termini.

Unter der Rubrik „Zeitmaß" würde wohl mancher auch das Zeitmaß der mehrstimmigen Musik erwarten, weil vom XII. Jahrhundert an für die Mehrstimmigkeit Mensuralwerte eingeführt wurden. Aber diese trugen nie und nirgends den Namen metrum, metricus, sondern mensura, tempus, modus, prolatio, intervallum, quantitas, nota, figura, signum.

(Fortsetzung folgt.)

Glockenfragen.

Das Interesse für unsere Kirchenglocken und deren Ersatz ist so groß und so dringend, daß wir uns für verpflichtet halten, unsere Leser regelmäßig und gewissenhaft über die in Betracht kommenden Fragen zu informieren. Wir bringen heute drei Äußerungen zu diesem Thema und werden gelegentlich fortsetzen.

Vorbemerkung der Schriftleitung.

1. Die Zukunft unserer Kirchenglocken.

Ein Mahnruf an alle Pfarrer, Kantoren, Organisten und Kirchenvorstände.

Mehr als zweitausend Glocken aus unserer Provinz sind bereits für Kriegszwecke in den Schmelzofen gewandert und weitere müssen und werden folgen, um den großen Bedarf unserer Heeresverwaltung zu decken. Ein großer Teil von den ehernen Stimmen unserer Kirchtürme, die mit gewaltigen Harmonien die Gläubigen zur Andacht riefen, die vielfach der Stolz der Gemeinden waren, sind verstummt. Frommer Sinn hatte einst die Mittel für ihre Beschaffung gesammelt und heute legt sie patriotischer Geist willig auf dem Altar des Vaterlandes nieder zum Schutz unserer Grenzen, zur Verteidigung unserer höchsten Güter.

Schwer ist das Opfer, das durch die Hergabe der Glocken von uns gefordert wurde und schweren Herzens sehen wir ihrer Vernichtung zu, aber an Schweres hat die Not der Zeit uns gewöhnt. Wir wissen, daß wir diese Opfer nicht umsonst gebracht haben, denn wir glauben an die Zukunft unseres Vaterlandes.

* * *

[1]) Entnommen dem Prolog. in Tonar. von Berno, G. II 77, und das Folgende dem Enchiriades b. G. I 182, auf die ich den Leser verweisen muß.

Digitized by Google

Nicht alle Glocken unserer Kirchen sind gleichwertig. Die Fürsorge bei der Beschlagnahme war darauf gerichtet, eine Auswahl zu treffen und das Wertvollste zu schonen. Manche Glocke ist verschwunden, deren unreiner oder gellender Klang sie unschwer vermissen läßt und bei ihrem Ersatz nach dem Krieg ist eine Verbesserung des Geläutes leicht zu erzielen. Aber auch auf den kunstgewerblichen Wert hat man bei der Beschlagnahme, soweit es möglich war, Rücksicht genommen. Gerade unsere Provinz mit ihren reichen Lagern an edlen Erzen besaß von altersher ein blühendes Glockengießergewerbe. Von den frühesten Zeiten an war man hier bestrebt gewesen, in würdiger Weise die Glocken mit gedankenreichen Symbolen, mit kunstvollen Bildern und monumentaler Schrift zu schmücken. Ein Schatz von Kulturwerken ist daher in den Glocken enthalten; die technischen Erfahrungen, der fromme Sinn, die künstlerische Gestaltungskraft von beinah einem Jahrtausend sind uns in ihnen bewahrt.

Wann der Krieg beendet sein wird, kann heute noch niemand wissen und erst recht nicht, wann wieder das nötige Kupfer und Zinn für neue Glocken zu haben ist. Das aber können wir heute schon sagen, daß, wenn es einmal soweit ist, gewaltige Anforderungen an die Glockengießereien herantreten. Jede Gemeinde möchte dann die erste sein, die wieder in den Besitz ihres langentbehrten Geläutes kommt.

Ein Kunstwerk verlangt Zeit zur Vorbereitung und Anfertigung, Eile und Überstürzung sind unverträglich damit; das gilt aber in weitestem Maße für so wertvolle kirchliche Geräte, wie es unsere Glocken sind, sie verlangen ganz besondere Sorgfalt und Liebe bei ihrer Herstellung.

Es hat sich daher auf Veranlassung des Landesvereines des Bundes Heimatschutz und unter Mithilfe der Kunstgewerbe-Vereine Magdeburg und Halle der unterzeichnete

Ausschuß für künstlerische Gestaltung unserer Kirchenglocken

gebildet. Zwei namhafte Künstler, Professor Bosselt und Bildhauer Weidanz, haben wir beauftragt, eine Anzahl mustergültiger Glockenmodelle herzustellen. Fachleute werden den Künstlern zur Seite stehen, damit die Modelle allen technischen Erfordernissen für den Guß und den musikalischen Anforderungen für die Erzielung eines reinen und guten Klanges gerecht werden.

Die Modelle sollen später öffentlich ausgestellt und in photographischer Vervielfältigung mit einer Denkschrift allen Kirchengemeinden der Provinz zugehen. Durch das Zusammenarbeiten von Künstler und Gießer wollen wir erreichen, daß der Glockenguß wieder zu Ehren kommt, daß, wie einst in früheren Zeiten und wie es sich gebührt, mit dem schönen edlen Klang der Glocke sich auch eine schöne und edle Form harmonisch vereinige. Wir wollen damit den Sinn wieder wecken für die Freude am Schönen und wollen verhüten, daß Minderwertiges an Material und Form nach dem Krieg entsteht. Es wäre ein Fehler, der nach Jahrhunderten nicht wieder gut zu machen wäre, wenn diese Tausende von neuen Glocken Zeugnis ablegen müßten von einem rohen und gemütlosen Geschmack unserer Zeit, wenn es einst heißen würde: bis zu dem großen Krieg hat man in Deutschland die Glocken schön und aus edlem Metall hergestellt und nachher hat man sie vernachlässigt.

Darum wollen wir auch nicht, daß man Bronzeglocken in größerem Umfang durch Gußstahl ersetzt. Bronze ist das einzige Material, das sich durch Jahrhunderte dafür bewährt hat, was nicht rostet und Gewähr für einen weichen und edlen Klang bietet. Wohl wissen wir, daß man auch die Gußstahlglocken verbessert hat, aber sie bleiben doch immer nur ein billiges Hilfsmittel. Ihr schwerflüssiges Metall ermöglicht keinen feinen künstlerischen Guß, ihr Anstrich zum Rostschutz muß immer wieder erneuert werden.

Schon jetzt suchen geschäftsgewandte Glockenfabrikanten überall Aufträge für die Zeit nach dem Krieg zu erhalten. Das sind Spekulationsgeschäfte, wie sie vielleicht an der Börse zulässig sind, zu denen aber eine Kirchengemeinde niemals die Hand bieten sollte. Wie die Metallpreise nach dem Krieg stehen werden, kann niemand wissen, entweder ist das Erz billiger als angenommen, dann ist der Besteller der Betrogene, oder im umgekehrten Falle der Fabrikant.

Unsere Zeit ist zu ernst, um sich mit solchem unwürdigen Lotteriespiel abzugeben.

* * *

Unsere Mahnung muß daher sein:

Wartet mit den Bestellungen, bis Ihr die Gewähr habt, daß Ihr etwas Gutes bekommt, sowohl an Material wie an künstlerischer Ausstattung. Behelft Euch lieber etwas länger, als daß Ihr Fehler macht, die Euch später gereuen.

Schließt keine Verträge schon jetzt ab mit Lieferanten, die Euch schöne Versprechungen machen; sie werden unter Berufung auf die Zeitverhältnisse die Erfüllung der Verträge leicht umgehen können.

Digitized by Google

Wendet Euch beizeiten an berufene und unparteiische Ratgeber, die Euch helfen, die Geläute in jeder Weise harmonisch und schön nach dem Kriege wieder zu ergänzen.

Es ist eine große und hohe, aber auch wohl nicht leichte Aufgabe, die wir uns gestellt haben. Sie kann nur erfüllt werden, wenn alle Beteiligte mitwirken. Wir hoffen, daß allerorten in unserem Vaterlande sich Mitarbeiter finden, daß namentlich überall sich tüchtige Künstler zur Verfügung stellen, die sich dieser wichtigen Aufgabe mit Liebe und Hingabe widmen. Zeigen wir, daß uns in dieser harten Zeit der Sinn für das Schöne und Edle nicht abhanden gekommen ist, daß wir hinter dem, was frühere Zeiten in hoher Kunstbegeisterung geschaffen, nicht zurückstehen.[1])

Halle, im Juli 1918.

Der Ausschuß für künstlerische Gestaltung unserer Kirchenglocken.

Dr. phil. Abert, Prof. für Musikwissenschaft an der Universität Halle; Prof. Bosselt, Direktor der Kunstgewerbe-Schule in Magdeburg; Jost, Stadtbaurat in Halle; Dr. H. Lehmann, Kgl. Geheimer Kommerzienrat in Halle; C. Miller, Vorsitzender des Kunstgewerbe-Vereins in Magdeburg; Landesbaurat Ohle, Provinzial-Konservator in Halle; Dr. Sauerlandt, Direktor der Städtischen Museen in Halle; Thiersch, Direktor der Kunstgewerbe-Schule in Halle; Prof. Dr. Volbehr, Direktor des Kaiser-Friedrichs-Museums in Magdeburg; Dr. phil. Waetzoldt, Prof. für Kunstwissenschaft an der Universität Halle; Freiherr v. Wilmowski, Landrat des Kreises Merseburg; G. Wolff, Vorsitzender des Landesvereins des Bundes Heimatschutz.

2. Gußstahl oder Bronze und einige andere Glockengedanken

von N. Foerster, Berlin.

Die Glockenwissenschaft ist eine der allerjüngsten unter den Wissenschaften; kurz vor dem Weltkrieg geboren, hat dieser, besonders durch die Enteignung, gezeigt, daß dieses neugeborene Kind lebensberechtigt ist. Durchblättert man die schon seit Jahrhunderten bestehende, in den letzten Dezennien ansehnlich angewachsene Literatur der Glocken, so findet man immer wieder nur Geschichtliches neben poetischen und liturgischen Abhandlungen, aber von Glockenwissenschaft als solcher war kaum etwas zu entdecken, denn unter Glockenwissenschaft versteht man neuerdings die Kenntnis von dem „wahren Wesen und Sein" der Glocke, und diese Kenntnis verschafft uns das Gebiet der „angewandten Akustik". Dies erkannt und als erster wissenschaftlich beleuchtet zu haben ist nur einem Manne zu verdanken: Kirchenmusikdirektor Prof. Johannes Biehle aus Bautzen, bisher Privatdozent, seit April d. J. ordentlicher Dozent für Kirchenbau, Raumakustik, Orgelbau und Glockenkunde an der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg. Seine das Glockenwesen betreffenden Abhandlungen (seit 1913 erschienen 15 solcher Dissertationen) lassen die Grundzüge, die Umrisse dieser neuen Wissenschaft erkennen, in welche der erst einen tieferen Einblick gewinnt, dem es vergönnt ist, wie dem Schreiber dieser Zeilen, die Vorlesungen Prof. Biehles besuchen zu können. Man erinnere sich nur der vielen Glockenartikel in allen möglichen Zeitschriften und Zeitungen, überall machte man schöne, auch ernste Worte, überall ging man fast im wahrsten Sinne des Wortes um die Glocke herum, keiner traf so recht den Kern der Sache.

Jede neue Erscheinung zeitigt nun eine Flut von Für und Wider. Daß diese Flut gegen und für Biehle, trotz seines schon fünfjährigen öffentlichen Wirkens auf diesem Gebiete, noch gar nicht einsetzt, beweist nur die oben aufgestellte Behauptung, daß alle Lob- und Schönredner (mit wenigen Ausnahmen, siehe Cäcilienvereins-Organ Nr. 1 und 4 d. Jahrg.) die Glocken gewissermaßen nur von außen betrachteten, und — das ist der Hauptgrund — daß die meisten sich mit Glocken befassenden Personen zu wenig wissenschaftliche, d. h. in diesem Falle akustische und mathematische Kenntnisse haben, oder schließlich zu bequem sind, sich damit anzustrengen, um die auf Grund exakter wissenschaftlicher Forschung aufgestellten Behauptungen Prof. Biehles nachzuprüfen oder zu widerlegen! So ist es das leichteste, die Glockenabhandlungen Prof. Biehles als neue literarische Erscheinungen zu buchen, allenfalls wirklich durchzulesen. Daß man doch nach dem Studium der Biehleschen Schriften auf überzeugungsklare Anschauung kommen muß, beweist uns ein kürzlich erschienener Aufsatz des Kgl. Baurats Siebold aus Westfalen

[1]) Anfragen sind zu richten an den Vorstand des Landesvereins Magdeburg-Merseburg des Bundes Heimatschutz, Architekt G. Wolff in Halle a. S., Alte Promenade 8.

Digitized by Google

„Die Zukunft unserer Glocken",[1]) in dem er sich glücklich schätzt, auf die Biehleschen Schriften gestoßen zu sein. Nur das eine sei heute gesagt: daß man über kurz oder lang sich doch mal mit den Biehleschen Theorien befassen muß, aller „geheimen Glockengießer-Vererbungstheorien" zum Trotz!

Nun ist in den letzten Wochen ein neues Schriftchen von Prof. Biehle erschienen: „Die Bewertung der Bronze- und Gußstahlglocken".[2]) Der Streit zwischen Gußstahl und Bronze und alle bisherigen Vorurteile in dieser Hinsicht finden in diesem Schriftchen eine streng sachgemäße und wissenschaftlich geklärte Behandlung. Zumal die Gußstahlglocken infolge der Bronzeenteignung in eine bevorzugte Lage gerückt sind, ist eine vergleichende Betrachtung nicht nur wünschenswert, sondern direkt notwendig. In gedrängter Kürze und doch klarer, allgemein verständlicher Weise behandelt Prof. Biehle alle Fragen, die überhaupt nur zwischen Gußstahl und Bronze in Erwägung gezogen werden können. Erwähnen will ich nur die Themen: Material, Lebensdauer, Kostfrage, Vergleich der Klangfarben, Preisfrage, liturgischer Gesichtspunkt und dergleichen mehr. Als Anhang sind drei Schaubilder beigegeben, die in auf einer Tabelle eingezeichneten Kurven die Durchmesser, Gewichte und Preise der Glocken veranschaulichen. Dieses Werkchen ist nun nicht nur für sogenannte Glockensachverständige bestimmt, sondern noch viel mehr für solche, die nach dem Kriege an Neuerwerbungen von Glocken denken werden: Pfarrer und Kirchenvorstände. Und da viele Pfarrherren zum Gußstahl werden greifen müssen, infolge mangels an Bronze, auch zu großer Kostspieligkeit, so ist es geradezu ein dringendes Bedürfnis, daß diese Schrift: „Die Bewertung der Bronze- und Gußstahlglocken" in den Händen eines jeden Pfarrherrn ist. Da Prof. Biehle in mehrwöchigen Studien die Gußstahlglocken am Orte ihrer Erzeugung (Bochum) aufs genaueste untersucht hat, so bietet diese Schrift Aufklärung gegenüber den oft sehr wirren Ansichten über Gußstahl, die in letzter Zeit überall zu lesen waren.

Schreiber dieser Zeilen hatte seit mehreren Jahren Gelegenheit, zu beobachten, wie gerade auf dem Glockengebiete allenthalben mangelhafte Kenntnisse herrschen, mit nur wenigen Ausnahmen z. B. katholischerseits eines Dr. Löbmann, Seminarmusiklehrer Walter. Vom einfachsten Organisten bis hinauf zum Provinzialkonservator glaubt sich jeder als Glockensachverständiger berufen. Alle diese Herren würden ein reuiges „Vater, vergib mir" sagen, wenn sie den Vorlesungen Prof. Biehles beizuwohnen Gelegenheit hätten, denn — dem Schreiber dieser Zeilen erging es ebenso. Daher ist kein Ruf so angebracht als der Ruf nach „Dringender Notwendigkeit zur Ausbildung von Glockenprüfern!" (siehe Cäcilienvereins-Organ Nr. 4 d. Jahrg.). Im Interesse der Sache liegt es nun, daß nur tüchtige Elemente aus den wohl schon bald in nächster Zeit veranstalteten Kursen hervorgehen. Viele sind berufen, wenige aber auserwählt, so heißt's auch hier. Die Kenntnisse eines Glockenprüfers wird sich schließlich mancher erwerben; doch bis zum „Glockensachverständigen" ist dann immer noch ein weiter Schritt. Vorzuschlagen wäre ein Vor- und Hauptkursus. Zu letzterem würden nur die zugelassen, die den Vorkursus mit Erfolg besucht haben; diese Teilnehmer aber würden dann als Glockenprüfer, also nach Absolvierung des Hauptkursus, mit Beglaubigungsschreiben entlassen. Während die Beteiligung zum Vorkursus jedermanns Privatsache ist, könnte dann den zum Hauptkurs Zugelassenen materielle Unterstützung seitens der geistlichen und weltlichen Behörden geboten werden. Aus diesem Stamm geschulter „Glockenprüfer" werden sich dann von selbst hie und da einige besonders tüchtige Personen herausheben, die zum Glockensachverständigen die Qualifikation haben, um dann nach gründlichen wissenschaftlichen Studien in den Diözesen, Provinzialsynoden, Regierungsbezirken als erste maßgebende Faktoren zu wirken. Diese Sachverständigen würden am zweckmäßigsten ihre Studien über das gesamte Gebiet der „angewandten Akustik" ausdehnen, so da sind: Kirchen- und Saalbau (vom Standpunkte der Raumakustik), Orgel- und Glockenbaukunde. Und daß ihre Tätigkeit dereinst zum Segen unseres Vaterlandes sein wird, das wird die Zukunft beweisen!

Wir leben nun halt mal im Zeitalter der Wissenschaft. Doch es wäre zum Schaden des deutschen Volkes, wollte es die Romantik, die Poesie aufgeben. Aus dieser richtigen Erkenntnis heraus erschien ein Büchlein „Die Glocke"[3]) von Johannes Pesch, Rektor in Essen-Frintrop. Der Verfasser hat da in mühevollem, emsigem Schaffenseifer alles denkbar Poetische, Gereimtes und Ungereimtes, über unsere, dem deutschen Volke so lieb gewordenen Glocken zusammengetragen. Auf 192 Seiten ist von Geschichte, Sage, Volksglaube, Volksbrauch und Dichtung die Rede. Auf jeder Seite merkt man dem Verfasser die Liebe zu unseren Glocken, den Gefährten

[1]) Aus der Zeitschrift: „Die Kirche" 1918 Nr. 7.
[2]) Verlag des „Deutschen Pfarrerblattes" in Dieskau (Saalkreis). Preis 1 Mk.
[3]) Verlag: Laumannsche Buchhandlung, Dülmen in Westfalen. Preis 1,80 Mk.

Digitized by Google

unseres Lebens, an, auch beweist uns jedes Blatt seines Buches, daß die Glocken, wie selten etwas, im Herzen unseres Volkes so tiefe Wurzeln gefaßt haben. Drum wünsche ich, daß dieses unter der ganzen bisher erschienenen Glockenliteratur am volkstümlichsten geschriebene Buch den Weg in unsere Volksherzen finden möge und auch finden wird; dieses dem Kronprinzen von Bayern gewidmete Buch trägt dazu bei, daß das Ideal in unserem Volke nicht ganz getötet wird.

So haben wir nun zwei neue Bücher in der Glockenliteratur. Jenes von Prof. Biehle bietet uns in kalter, nakter Prosa bittere, ernste Wahrheiten. Dieses vom hochw. Rektor Pesch gibt uns innige Lyrik mitten aus der Volksseele zu verkosten. Jenes Buch muß sein, dieses möcht' man nicht missen. Und ob Bronze oder Gußstahl, hoffen wir, daß die Glocken uns bald zum Frieden läuten!

3. Bronze- oder Gußstahlglocken? — Glockenprüfer.

Eine Buchbesprechung und literarische Umschau von Otto Janson in Erfurt.

Mit der Beschlagnahme und Enteignung der Glocken hat die harte Kriegsnotwendigkeit tief in ein Gebiet eingegriffen, das als gemeinsamer geistiger Besitzteil tief im Volkstum verankert ist. Wir haben schweren Herzens Abschied genommen von den lieben Klängen, die von unsern Kindheitstagen an uns traute Freunde waren in jeder Not, in jeder Freude.

In den beteiligten Kreisen trat man bereits vielfach der Frage näher, wie und wann wohl ein Ersatz für das Verlorene möglich wäre. Daß in absehbarer Zeit Bronze als Glockengut in ausreichender Menge und zu erschwinglichem Preise zu haben sein dürfte, ist wohl ausgeschlossen. Ebenso, daß man nun allenthalben sich mit der Beschaffung neuer Bronzeglocken auf unbestimmte Zeit vertröstet, weil man sich mit Gußstahlglocken nicht befreunden zu können glaubt.

Jahrhunderte hindurch kam als Glockengut allein Bronze in Betracht, und erst in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts trat Gußstahl mit Bronze in Wettbewerb. Freunde und Gegner des neuen Materials erschienen auf dem Plan, und noch heute herrscht in den Anschauungen über jenes strittige Gebiet nichts weniger als Übereinstimmung.

Es ist deshalb in hohem Grade zu begrüßen, wenn die Streitfrage der Bronze- oder Gußstahlglocken auf wissenschaftlicher Grundlage untersucht und in ihrem Für und Wider streng gegeneinander abgewogen wird. Eine solche verdienstliche Arbeit liegt vor in der Schrift: Vergleichende Bewertung der Bronze- und der Gußstahlglocken von Johannes Biehle, Kirchenmusikdirektor und Professor, Dozent für Kirchenbau, Raumakustik, Orgelbau und Glockenwesen an der Technischen Hochschule zu Berlin. Mit drei Schaubildern. Verlag des Deutschen Pfarrerblattes, e. V., Dieskau (Saalkreis) 1918. Zu beziehen durch Postscheckkonto Nr. 4378, Leipzig, Pfarrer Pasche, Dieskau. Preis 1 Mk.

Verfasser geht nicht von der Frage aus, welchen Wert die gegenwärtig vorhandenen Gußstahlglocken besitzen, sondern davon, ob und wie weit Gußstahl als Material bei richtiger Formgebung und die daraus hergestellten Glocken bei naturgemäßer Verwendung für kirchliche Zwecke vollwertig anzusehen sind. Bronze und Gußstahl als Material werden mit Rücksicht auf Mischung, Dichte, Elastizitätsmodul, Schmelzpunkt, Gießtemperatur, Zerreißfestigkeit und Schallgeschwindigkeit einer vergleichenden Betrachtung unterzogen, die Vor- und Nachteile im einzelnen feststellt und zueinander in Beziehung setzt.

Im Zusammenhang mit dem Material steht die Frage der Lebensdauer der Glocken aus Bronze und Gußstahl. Es ergibt sich: die Bronzeglocke hat eine durch die natürliche Abnutzung begrenzte Lebensdauer; die Gußstahlglocke ist, sofern rostfrei gehalten, unzerstörbar und in den tieferen Tonlagen erheblich leichter als die von Bronze.

Ungleich wichtiger und schwieriger ist es, eine objektive Entscheidung über das musikalische Verhalten der beiden Materialien zu treffen, weil in bezug auf den Klang streng zwischen dem Material selbst und der diesem gegebenen Form zu unterscheiden ist. Prof. Biehle hat nach gleichem wissenschaftlichen Verfahren bis jetzt gegen 400 Bronzeglocken und ebenso Gußstahlglocken in größerer Anzahl untersucht und ihre Klänge analysiert mit dem Ergebnis, daß ein prinzipieller Unterschied im akustischen Verhalten zwischen Bronze und Gußstahl nicht nachweisbar ist und daß die noch in letzter Zeit aufgestellten Behauptungen, Gußstahlglocken besäßen nicht die Eigentöne der Bronze und litten an klanglicher Armut, in das Reich der Fabel gehören und den Unberufenen und musikalisch nicht Vorgebildeten verraten. Wohl besteht ein quantitativer Unterschied, der durch das Mensurenverhältnis bedingt wird. Mit Gußstahl erreichen wir ein weit tieferes Gebiet, wo dieser der Bronze schließlich überlegen wird, während in der Höhe die Bronze geeigneter ist.

Digitized by Google

Mit dem Vorbehalt, daß die Frage der richtigen Mensur als noch nicht ausreichend geklärt zu betrachten sei, faßt Prof. Biehle sein Urteil über eine vergleichende Bewertung von Bronze und Gußstahl als Klangmaterial für Glocken dahin zusammen, daß unter sinngemäßer Berücksichtigung der physikalischen Eigenschaften und der Mensurierung beide als gleichwertig anzusehen sind.

Weiterhin kommt die wichtige Frage zur Erörterung, wieweit die dem Material gegebene Form den musikalischen Klang beeinflußt. Nach dem Aufbau der Konstanten geordnet, ergaben sich für den Verfasser vier typische Formen der Rippe: die ideale, die normale, die extrem übermäßige und die extrem verminderte Rippe. Wesen, Eigenart und Harmonie jedes einzelnen Typus treten je nach dem Material verschieden auf, und es ist ebenso anziehend als lohnend, den durch exakte Forschungen begründeten Ausführungen zu folgen. In der Ausbildung der Fertigkeit, Glocken nach gesetzmäßigen Gesichtspunkten abzustimmen, wie das Bochumer Werk bereits zu tun versichert, erblickt der Verfasser den Anfang einer künstlerischen Hebung des Glockengewerbes.

Daß Glocken wie Massenartikel nach dem Gewicht verkauft werden, anstatt daß der Gießer den Preis nach dem klanglichen Inhalte bemessen darf, wird als überaus hinderlich für den Wiederaufbau des Glockenwesens bezeichnet, zumal bis heute eine Glockenkunde als Wissenschaft fehle. Deshalb erscheine es auch schwierig, sich über die grundlegenden Begriffe, insbesondere über die maßgebenden Gesichtspunkte zu verständigen, unter denen eine vergleichende Bewertung der musikalisch-akustischen Eigenschaften der Glocken und Geläute zu erfolgen habe. Der Mangel einer einheitlichen Benennung der Konstanten sei hier nur gestreift, indem wir beispielsweise an die Namen: Hauptton, Grundton, Schlagton, Rington, Hilfston erinnern.

Weitere Untersuchungen befassen sich mit der Forderung, daß mehrere Glocken Klangeinheiten bilden müssen, wenn ihr Zusammenklang erträglich wirken soll. Die einschlägigen Betrachtungen über die Klangfarbe von Gußstahl und Bronze sind überaus wertvoll. Verfasser erhebt und begründet die ernste Forderung, daß bei dem bevorstehenden Wiederaufbau des Glockenwesens Kirchen, die im gegenseitigen Hörbereiche liegen, zu Geläutegemeinschaften nach musikalischen Gesichtspunkten verbunden werden sollten.

Das Schlußergebnis der gesamten klanglichen Untersuchungen wird folgendermaßen zusammengefaßt:

1. Gußstahlglocken folgen im Aufbau denselben Gesetzen wie die Bronzeglocken.

2. Die geringere Resonanzfähigkeit der einzelnen Konstanten ist bei Gußstahl durch die abweichende Mensurierung zu erklären.

3. Mit zunehmender Größe und Tiefe werden die klanglichen Verhältnisse der Gußstahlglocke im Verhältnis zur Bronze immer günstiger.

4. Die Zusammenstellung zu Geläuten muß, wie überhaupt bei Glocken, bei Gußstahl in erhöhtem Maße ihrer inneren Natur nach erfolgen.

Nachdem noch die Preisfrage erörtert und zu dem Klangwerte in Beziehung gesetzt, auch durch Hinweis auf eine Entscheidung der hl. Kongregation der Riten die liturgische Gleichberechtigung beider Metalle dargetan worden ist, kommt Verfasser zu folgendem Endergebnis: Es ist untunlich, durch behördliche Maßnahmen die Wahl des Materials einzuschränken; im übrigen ist ratsam, die Entscheidung, überhaupt die Anschaffung neuer Glocken hinauszuschieben, bis die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung weiter in die Fachwelt eingedrungen sind. Als kirchliches Klanginstrument gehört die Glocke — wie die Orgel — zur künstlerischen Ausstattung des Gotteshauses; ihre Anschaffung als solche untersteht daher den hiefür geltenden gesetzlichen Bestimmungen bzw. behördlichen Vorschriften.

Drei Tafeln mit Darstellungen der Glockendurchmesser, Glockengewichte und Glockenpreise in Kurven ermöglichen einen klaren Einblick in diese Verhältnisse und ergänzen die wissenschaftlichen Untersuchungen in wirksamster Weise.

Aus der vorstehenden Inhaltsübersicht dürfte sich unschwer erkennen lassen, daß die Biehlesche Arbeit von hervorragender Bedeutung gerade für die Gegenwart ist und daß man auch in unseren Kreisen an seinen bahnbrechenden Untersuchungen nicht wird vorübergehen dürfen, wenn man sich über die Bewertung der Bronze- und Gußstahlglocken ein Urteil bilden will.

Der Schrift von Biehle ist ein Verzeichnis beigelegt, das über weitere Abhandlungen des Verfassers über den gegenwärtigen Stand der Glockenfrage sowie über andere einschlägige Arbeiten unterrichtet. —

Digitized by Google

Karl Siebold, Kgl. Baurat (Provinzialkirchliches Bauamt der Provinz Westfalen), veröffentlicht in „Die Kirche", Zentralorgan für Bau, Einrichtung und Ausstattung von Kirchen usw., Heft 7, 1918, einen Aufsatz über die Zukunft unserer Glocken. Nach Darlegung der Schwierigkeiten, denen er sich besonders bei Bestellung von Glocken gegenübergestellt sah, begrüßt er das Erscheinen der Aufsätze und Broschüren von Prof. Biehle als eine Erlösung und fährt fort: „Durch die ungemein wertvollen, ja geradezu bahnbrechenden Untersuchungen des Prof. Biehle, der ja auch in Anerkennung seiner Verdienste um die angewandte Akustik beim Kirchenbau inzwischen einen Ruf an die Technische Hochschule zu Berlin erhalten hat, wird es nun endlich möglich — wenn er seine Arbeiten in der angefangenen Weise fortsetzt — nicht nur die Glocken zu prüfen, sondern hoffentlich auch die genauen Gesetze zu finden für ihren Bau und damit den Weg zur Herstellung von Glocken mit ganz bestimmten Klangwirkungen. Allerdings wird es bei der jetzt erst klar gewordenen Schwierigkeit des Gegenstandes dem nicht gründlich Unterrichteten immer noch schwer werden, die Glocken zu prüfen. Es wird daher nötig sein, daß Herr Prof. Biehle Vorträge mit praktischen Übungen hält, durch welche musikalische Baumeister, Pastoren oder Lehrer aus jeder Provinz auf dem Gebiete der Glockenkunde so weit ausgebildet werden, daß sie imstande sind, nicht nur den Gemeinden gute Geläute vorzuschlagen, sondern wirklich sachgemäß abzunehmen."

„Ist es nicht dringend nötig," so fragt er weiter, „daß die kirchlichen und königlichen Behörden gerade jetzt darauf dringen, daß Prof. Biehle von Staats wegen beauftragt wird, genaue Untersuchungen über die Klangwirkungen und den Bau der Bronze- und der Gußstahlglocken und über alle sonstigen technischen Einzelheiten anzustellen, die eine Grundlage für den Wiederaufbau unseres Glockenwesens bilden könnten, und außerdem in Berlin an der Hochschule regelmäßige Kurse zu veranstalten zur Ausbildung von Prüfern? Es ist in dieser Hinsicht keine Zeit zu verlieren, weil der Krieg hoffentlich bald zu Ende geht und kurz nachher nicht nur der Ersatz der Glocken beginnen wird, sondern hoffentlich auch wieder die alte rege Tätigkeit im Neubau von Kirchen." —

Über die dringende Notwendigkeit der Ausbildung von Glockenprüfern äußert sich auch der Kgl. Musikdirektor Dr. Fritz Lubrich sen.-Sagan im Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland unter Hinweis auf die Schwierigkeiten, die sich einer Auslese der akustisch wertvollen Glocken und Geläute zum Zwecke der Befreiung von der Enteignung den mit der Prüfung Betrauten entgegenstellten, weil es an einheitlichen Gesichtspunkten für eine gleichmäßige Handhabung, an jedem Versuche der Behörden, das Verfahren auf eine gleiche Grundlage zu stellen, an einer Organisation des Glockenprüfungswesens überhaupt gefehlt habe.[1]) Auch er bezieht sich auf die Autorität des Prof. Biehle, durch dessen Vorstellungen bei den obersten Behörden erst die Bestimmungen zur Glockenenteignung vom 1. März v. J. nachträglich noch dahin erweitert wurden, daß der Klang der Glocke als Befreiungsgrund anerkannt und somit der wichtigste Wert der Glocke Aussicht gewann, gerettet zu werden. „Wir stehen vor dem Wiederaufbau des Glockenwesens. Wenn sich dieser auch über eine Reihe von Jahren erstrecken wird, so möchte der gegenwärtige Augenblick zu einer schöneren und reineren Wiedererstehung nicht versäumt werden. Die erste Aufgabe und Voraussetzung hiezu ist die Heranbildung von wirklichen Glockenprüfern und die Festlegung aller der akustischen und technischen Anforderungen, die in Zukunft an gute Erzeugnisse des Glockengießers zu stellen sind. Bisher lagen die Verhältnisse so, daß nur mit ganz groben Fehlern behaftete Geläute beanstandet werden konnten." —

Die mitgeteilten Ausschnitte und Proben mögen genügen, um auch auf katholischer Seite die Erkenntnis von der Wichtigkeit, Bedeutung und Dringlichkeit der augenblicklich im Vordergrunde des Interesses stehenden Frage zu vertiefen und die beteiligten geistlichen Behörden und Organisationen zu veranlassen, ihr eine größere Aufmerksamkeit und Fürsorge zu widmen als die, deren sie sich bisher im Durchschnitt zu erfreuen hatte.

[1]) Vgl. diese Blätter, 1918, S. 36 (Anmerkung der Schriftleitung).

Digitized by Google

Kleine Beiträge.

Über kirchenmusikalische Bestrebungen innerhalb des Protestantismus äußert sich der Geh. Konsistorialrat und Professor der prot. Theologie zu Münster (Westf.) D. Julius Smend bei Gelegenheit eines Vortrages, den er in der Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft zu Eisenach am 29. September 1917 zu dem Thema „Die reichere musikalische Versorgung des Gottesdienstes" hielt. Der Vortrag ist abgedruckt in dem von Arnold Schering herausgegebenen Bach-Jahrbuch 1917 (Leipzig, Breitkopf und Härtel) S. 21–35. Einige Ausführungen dieses Vortrages (vgl. a. a. O. S. 25–28) glauben wir an dieser Stelle mitteilen zu sollen. Nicht als ob wir ihnen in allweg zustimmen können. Im Gegenteil: wir sind in einigem grundsätzlich anderer Auffassung und halten an dieser grundsätzlichen Verschiedenheit mit Bestimmtheit fest. So bezüglich der prinzipiellen Stellung des Gemeindegesanges im Gottesdienste, bezüglich des Altargesanges u. ä. Aber Smend spricht anderseits daneben Gedanken aus, die auch den katholischen Kirchenmusiker interessieren und anregen können. Smend sagte:

„Auch guter Volksgesang ist bereits Kunstübung. Wir bemühen uns in diesem Gedenkjahre der Reformation um die Melodienkunde in unsern Gemeinden, vor allem um Kenntnis der reformatorischen Lieder und Begeisterung für sie. Wie sehr es dieser Arbeit bedarf, ist offenkundig. Das Lied der Reformatoren soll uns wieder ‚Mark in die Knochen und Stahl ins Blut' bringen. Es soll uns den Geschmack am Verbrauchten und Alltäglichen, vollends aber am Kleinlichen, Seichten, Englisch-Amerikanischen gründlich verderben. Und wir wollen unsre Gemeinden gewöhnen, den Grad ihrer eigenen Lebendigkeit und Rührigkeit, ihrer Bekenntnistreue und Zurechnungsfähigkeit zu messen an dem Reichtum, der Frische und der Kraft ihres Choralgesangs.[1]) Es handelt sich, wie wir alle wissen, beim kirchlichen Volksliede um eine Tat Luthers, die auch der katholischen Kirche Deutschlands zustatten gekommen ist, im Gegensatz zu den Romanen, die davon nichts wissen.

Freilich, mit der Gesundung unsres Gemeindegesangs steht in engster Verbindung die Hebung des Orgelspiels im Gottesdienst. Hier herrschen vielfach noch trostlose Zustände — einerseits eine Unkultur, die zum Himmel schreit, andrerseits eine Überkultur, die sozusagen nach der Polizei ruft. Die katholische Kirche überflügelt uns in sorgsamer Ausbildung ihrer Organisten. Aber sie scheint auch nach der anderen Seite hin in günstigerer Lage zu sein. Ich glaube nicht, daß sie sich's gefallen läßt, kirchliche Volksweisen begleiten zu lassen, als handelte es sich um Lieder von Hugo Wolf oder um Gesänge von Richard Strauß. — Daneben ist dringend anzuraten, daß die Herren Organisten im Gottesdienst die klassischen Choralbearbeitungen stets im Vordergrunde bleiben lassen. Für einen erheblichen Ausschnitt unsrer Kirchgänger ist die absolute Orgelmusik, wenn ich sie so nennen darf, zu hoch und schwer. Sehr viele gewinnen kein Verhältnis zu ihr. Der Durchschnitt unsrer Kirchenchristen bedarf der Anlehnung an die bekannten, vertrauten Linien unsrer Choralweisen. Nicht nur, weil das Wiedererkennen Freude macht, sondern weil er mit diesen Motiven Texterinnerungen verbinden kann, die ihm auch erst die Eigenart der Musik verständlich machen. Ist beides ausgeschlossen, so tritt für die große Menge mit dem Orgelspiel ein Vakuum, ein leerer Raum ein, der die Gefahr der völligen Geistesabwesenheit mit sich führt. Die freie Orgelphantasie gehört in den äußeren Rahmen der Feier hinein. Und hier gelte der Grundsatz: Man überspanne die Anforderungen an den Hörer nicht, aber man mühe sich, ihn zum Verständnis des Größten zu erziehen!

Vom Altargesang nur ein kurzes Wort. Wir haben ihn da, wo er eingebürgert ist, nicht nur aus geschichtlichen Gründen, sondern vor allem deshalb zu schätzen, weil er für den Gottesdienst Formenbereicherung durch ein beachtenswertes, altkirchliches Ausdrucksmittel bedeutet, das vielen überaus teuer ist. Gemeingut unsrer Kirche kann der Altargesang nicht werden; Versuche, ihn irgendwo neu einzuführen oder gar aufzunötigen, haben erfahrungsgemäß üblen Erfolg.

Dagegen ist der kirchliche Chorgesang allenthalben in erfreulichem Vordringen begriffen, und ihm gehört, wie wir sehnlich wünschen und zuversichtlich hoffen, eine große Zukunft. Ob er von Orgel und Instrumenten begleitet wird oder nicht, ist eine vergleichsweise gleichgültige, vielerorts lediglich eine praktische Frage. Grundsätzlich sollen wir beide Formen wollen.

— — Wesentlich ist jedoch, daß wir den kirchlichen Chorgesang als Wechselgesang verstehen. Auch einstimmiger Gesang kann Chorgesang sein, wenn er mit anderem Gesange in Wechselwirkung tritt. Mit Recht wird z. B. Luthers Tedeum in unsern Gesangbüchern auf

[1]) Unter Choral versteht Smend das deutsche Kirchenlied. H. M.

Digitized by Google

‚Chor I' und ‚Chor II' verteilt, obwohl es in der Regel ohne Mehrstimmigkeit ausgeführt wird. Diese gesangliche Betätigung ist die gesunde Grundlage für alles Chorsingen in Kirche und Gottesdienst und eine Sicherung gegen planlose, willkürliche, anorganische Verwendung bloßer ‚Einlagen' in unsre kirchliche Feier. Sobald eine der singenden Gruppen sich zur Mehrstimmigkeit aufschwingt, ist auf dem natürlichsten Wege die festtägliche Form der Kunstbetätigung erreicht, die wir allerorten zu erstreben haben. Erst von hier aus ist dem vielstimmigen Gesange innerhalb der Gemeindefeier das Recht der Mitwirkung zuzugestehen. Denn auch dort, wo er nicht in unmittelbarem und gleichartigem Wechsel mit dem Volksgesange tätig wird, soll er doch so geartet sein, daß er entweder zu der soeben laut gewordenen Stimme des Volks seinerseits Bestätigung, Bekräftigung, verklärende Zustimmung hinzufügt, oder daß die Gemeinde dem, was der Chor gesungen hat, von sich aus ein machtvolles Ja und Amen folgen lassen kann. Ich halte dafür, daß allein von diesem Standort aus auch alle Stilfragen nach Wahl und Einordnung wahrhaft kirchlicher Tonwerke ihre befriedigende Erledigung finden werden. Nur das ist als gottesdienstliche Tonkunst zuzulassen, wozu der Choral der Gemeinde paßt wie Widerhall zum Hall oder wie Hall zum Widerhall."

Paderborn. H. M.

Vereins-Chronik.

1. Der hochwürdigste Herr Dr. Johann Nep. Ahle, päpstl. Hausprälat und Domkapitular in **Augsburg**, beging am 1. August d. J. sein fünfzigjähriges Priesterjubiläum. Der herzliche Glückwunsch, den der Allgemeine Cäcilienverein in aufrichtiger Dankbarkeit seinem hochverehrten, treuen und lieben Förderer und Freunde zu diesem Gedenktage bereits telegraphisch übermittelte, sei auch hier wiederholt. Möge Gottes Güte und Gnade den ehrwürdigen Priestergreis uns noch lange erhalten und bewahren. H. Müller.

2. Der Cäcilienverein für Oberwallis (Schweiz, Vereinspräses: Domherr Julius Eggs) hielt am Pfingstmontag (20. Mai 1918) in **Gampel** seine 8. Generalversammlung mit Festgottesdienst und feierlicher Nachmittagsandacht; um $10^1/_2$ Uhr fand die Festversammlung statt.

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

München–Berg am Laim, St. Michaelskirche, 7. Juli 1918, Kirchen-Konzert und Orgelprobe. Mitwirkende: Antonie Hartmann-Huber (Alt); Fritz Peter (Geige); Hermann Gothe (Geige); Karl Zimmerer (Cello); Ludwig Berberich (Orgel). Chor: Palestrinaverein und Chorschule Berg am Laim. Leitung: Gottfried Rüdinger. Vortragsfolge: 1. Präludium in C-Dur für Orgel, J. S. Bach (1685–1750) [L. Berberich]. 2. Motetten für gemischten Chor: a) Jubilate Deo, vierstimmig, Orlando di Lasso (1522–1594); b) O beata Trinitas, fünfstimmig, Palestrina (1526–1594). 3. a) Rezitativ und Arie für Alt aus dem Oratorium „Der Messias", Händel (1685–1759) [Antonie Hartmann-Huber]; b) Trio in Es-Dur für Orgel, J. S. Bach [L. Berberich]; c) Sonata da chiesa in G-Dur, op. 3, Nr. 4, für 2 Geigen, Cello und Orgel, E. Fel. dall'Abaco (1675–1742), Largo – Allegro ma non presto – Adagio – Allegro [Fritz Peter, Hermann Gothe, Karl Zimmerer, Ludwig Berberich]. 4. Gemischte Chöre mit Orgelbegleitung (Orgel: Joh. Zinkl): a) Agnus Dei aus der Messe in C für Soli, Chor und Orgel, Joh. Jos. Fux (1660–1741) [Soli: Erna Schöpper, Mathilde Rüdinger, Georg Nickisch, Wilh. Lipp); b) Adoramus te, W. A. Mozart (1756–1791). 5. Introduktion und Passacaglio in D-Moll für Orgel, Max Reger (1873–1916) [L. Berberich]. 6. Neue Münchner Kirchenmusik: a) Offertorium „Constitues eos principes", vierstimmig, Hans Schober; b) Benedictus, sechs- und siebenstimmig, Ludwig Berberich; c) Pange lingua, vierstimmig, Gottfried Rüdinger. 7. Credo aus der „Missa choralis" für Soli, Chor und Orgel, Franz Liszt (1811–1886) [Soli: Erna Schöpper, Mathilde Rüdinger, Gg. Nickisch, Hans Schober, Wilhelm Lipp; Orgel: Joh. Zinkl]. – Die neue pneumatische Orgel wurde erbaut von H. Koulen & Sohn in Augsburg.

Aus Zeit und Leben.

1. **Berlin.** In einer Eingabe an das Preußische Abgeordnetenhaus war die Schaffung einer neuen Kaiserhymne an Stelle des „Heil dir im Siegerkranz" gefordert worden. In der Petitionskommission antwortete der Regierungsvertreter, Regierungsrat Trendelenburg, ablehnend. Eine Prüfung der etwa 3200 Dichtungen und Tonschöpfungen, die als Ersatz für „Heil dir im Siegerkranz" den zuständigen Behörden eingesandt worden waren, habe ergeben, daß sich darunter kein einziges Lied befinde, das die Volkstümlichkeit unserer Nationalhymne ersetzen könnte.

Digitized by Google

2. Bückeburg. Über das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. E. sind die Leser dieser Zeitschrift im Jahrgang 1917, S. 117, an der Hand der Satzungen des Institutes kurz orientiert worden. Das Institut hat mit frischer und verheißungsvoller Freudigkeit und Energie seine Arbeit aufgenommen. Dank der hochherzigen Initiative und Förderung seines erlauchten Stifters und Schirmherrn, des Fürsten Adolf von Schaumburg-Lippe, ist es materiell so gesichert, daß es sich ohne beengende materielle Sorgen seinem schönen und wichtigen Zwecke widmen kann. Die treue und tatkräftige Fürsorge des Kurators des Institutes (Fürstl. Hofmarschall Graf von Reischach) und die großzügige und sachkundige Leitung durch den Instituts-Direktor (Prof. Dr. Rau) bieten die Gewähr für eine ersprießliche und gedeihliche Entwicklung. Als ordentliche Mitglieder gehören dem Institute an: H. Abert (Halle), W. Altmann (Berlin), M. Balling (Partenkirchen – Bayreuth), A. v. Engelbrechten (Oppershausen), M. Friedländer (Berlin), H. Kretzschmar (Berlin), Th. Kroyer (München), F. Ludwig (Straßburg), H. Müller (Paderborn), H. Riemann (Leipzig), Rodewald (Celle, zugleich Syndikus des Institutes), R. Sahla (Bückeburg), A. Sandberger (München), A. Schering (Leipzig), L. Schiedermair (Bonn), E. Schmitz (Dresden), M. Schneider (Breslau), G. Schulz (München), R. Schwartz (Leipzig), M. Seiffert (Berlin), F. Stieger (Ladendorf, Niederösterreich), C. Stumpf (Berlin), K. Weinmann (Regensburg), J. Wolf (Berlin).

Zum ersten Jahrestage des Institutes brachte die „Schaumburg-Lippische Landeszeitung" am 21. Juni d. J. (Nr. 143) einen kurzen Rechenschaftsbericht über seine bisherige Entwicklung. Darin heißt es u. a.:

„Die Bibliothek als notwendigstes Fundament weist trotz ihres kurzen Bestehens ein erfreuliches Wachstum auf. Sie vereinigt bereits mit der wichtigsten Handliteratur eine fast abgeschlossene Sammlung aller an deutschen Universitäten erschienenen musikalischen Schriften, umfassende Vorarbeiten zu einem allgemeinen Opernverzeichnis, mit Musikalienbeständen der ehemaligen Hofkapelle vom 18. Jahrhundert Ansätze zu einer eigenen Partiturensammlung, die Gesamtausgaben der Klassiker, die zahlreichen Denkmälerausgaben aller Länder und die wichtigsten Neuerscheinungen der modernen Kunst – Anschauungsmaterial also, das in unserer ganzen Gegend wenn überhaupt, so nur mit größter Mühe zu beschaffen war. Diese Bücherei wird baldmöglichst der Benutzung erschlossen werden durch Eröffnung des Lesesaales, in dem unsere Musikfreunde u. a. auch die angesehensten Fachzeitschriften in staatlicher Zahl aufliegend finden.

Eine neu errichtete Abteilung des Instituts, das Archiv für deutsche Musikgeschichte, ist dazu bestimmt, den bei uns und im Auslande befindlichen Bestand an Quellen systematisch festzustellen, zu registrieren und der Forschung bequem zugänglich zu machen. Alles, was uns aus vergangenen Jahrhunderten an Musikalien, musikalischen Schriften, archivalischen Dokumenten, musikgeschichtlich zu bewertenden Werken der bildenden Künste und alten Instrumenten erhalten geblieben ist, soll in sachgemäßer Beschreibung, in Kopie, wo angängig, in photographischer oder plastischer Nachbildung zu einem Denkmal alter deutscher Kultur aufgetürmt werden. Durch die Übernahme der ganz beträchtlichen Vorarbeiten, die seitens der beiden deutschen Denkmälerkommissionen an Bibliotheks- und Archivaufnahmen geleistet sind, durch die Einrichtung eines photographischen Kabinetts (Samulussystem) ist auch hier in kurzer Zeit ein bedeutsamer Schritt vorwärts getan.

Die geplanten Veröffentlichungen des Institutes sind Gegenstand eingehender Prüfung durch die ordentlichen Mitglieder gewesen. Demnach wird das vierteljährlich erscheinende ‚Archiv für Musikwissenschaft' unter ständiger Mitarbeit der namhaftesten Gelehrten vom 1. Oktober ab das Erbe der zu Kriegsbeginn eingegangenen Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft antreten. Mit ihrem ersten Bande wird sich die ‚Fürst-Adolf-Ausgabe' sehr bald anschließen können. Hinsichtlich weiterer theoretischer und praktischer Neuausgaben sind entscheidende Beschlüsse gefaßt und Vorarbeiten eingeleitet worden. Soweit nicht durch den Krieg bedingte technische Hinderungen sich in den Weg legen, kann auch auf ihren geregelten Fortgang gerechnet werden."

Weitausschauende Pläne sind gefaßt worden, um die musikwissenschaftlichen Bestrebungen des Institutes mit einer hochstehenden und vollwertigen Kunstübung zu Bückeburg in Verbindung zu bringen und zu halten. Bereits sind Verhandlungen im Gange zur Neuordnung des Hoforchesters, das demnächst mit 60 erstklassigen Musikern seine Tätigkeit aufnehmen wird. Die Gründung einer Kantorei und eines Collegium musicum stehen in Aussicht.

Der Verfasser des erwähnten Aufsatzes der „Schaumburg-Lippeschen Landeszeitung" sagt mit Recht:

„Die vornehmsten und fruchtbarsten Pflegestätten der deutschen Musik waren in früheren Zeiten von jeher neben ein paar reichsfreien Städten die deutschen Fürstenhöfe gewesen. Sie konnten es sein, weil alle musikalisch tätigen Faktoren auf ein gemeinsames Hand-in-Hand-Gehen angewiesen waren und nur so ihre Vollkraft entfalten konnten. Das 19. Jahrhundert hat diesen gesunden Verhältnissen zum größten Teil ein bedauerliches Ende bereitet und so wichtige Zweige der Tonkunst in ihrem Wachstum beeinträchtigt. Es ließ die Kirchenmusik der Verkümmerung anheimfallen, die gemütvolle häusliche Musikpflege durch die Scheinblüte des öffentlichen Konzertgetriebes überwuchern, den die Volkskunst befruchtenden Boden des Schulgesanges zum Ödland versanden. Die verheerende Wirkung dieses Niederganges ist nun wohl allseitig erkannt worden. Seit den letzten Jahrzehnten geschieht manches Gute, um die schlimmsten Folgen wieder zu beseitigen. Aber das Übel an der Wurzel zu treffen vermögen keine noch so groß angelegten Reorganisationsbestrebungen, wenn ihnen nicht die kleineren Einheiten der Landschaften und Bezirke mit gutem Verstehen und Wollen entgegenkommen."

Dieses „gute Verstehen und Wollen" ist in den Bückeburger Kreisen offenbar in reichem Ausmaße vorhanden. Die Früchte werden, wenn auch langsam, so doch sicher reifen. Zum Segen ernster Kunst auf weithin.

Digitized by Google

3. Innsbruck. Joseph Pembaur, der bekannte Komponist und langjährige Leiter des Innsbrucker Musikvereins, beging am 23. Mai 1918 seinen 70. Geburtstag.

4. Leipzig. Zur Feier des Jahrhundert-Gedenktages des Großherzogs Karl Alexander von Sachsen am 24. Juni 1918 ist der von der „Franz-Liszt-Stiftung" herausgegebenen Ausgabe der „Musikalischen Werke Franz Liszts" die Bezeichnung „Großherzog-Karl-Alexander-Ausgabe" beigelegt worden. Der soeben erschienene erste Band der einstimmigen Lieder dieses Meisters, herausgegeben vom Kustos des Franz-Liszt-Museums in Weimar, Hofkapellmeister Dr. Peter Raabe, ist soeben mit dieser Bezeichnung erschienen. Diese erste im Stiche bereits fertiggestellte Gesamtausgabe der Lisztschen Lieder wird drei Bände umfassen.

5. Rom. In der „Kölnischen Volkszeitung" vom 13. August 1918 Nr. 633 lesen wir folgende überraschende Nachricht:

„Neue Dokumente über Palestrina. Don Casimiri hat nach langen Forschungen in den Archiven der Kapitel von St. Johann im Lateran und S. Maria Maggiore wichtige Dokumente entdeckt, die eine wesentliche Lücke in der Kenntnis des Lebenslaufes des großen Musikers Giovanni Pierluigi da Palestrina ausfüllen. Man war bisher im unklaren, welche Lehrmeister der nachmalige König der Musik gehabt hat, und doch konnte man nicht wohl annehmen, daß er die Anfangsgründe aus sich selbst hervorgeholt hat. Die dokumentarischen Funde weisen nun auf einen berühmten Flamen, Firmin Le Bel, als seinen Lehrer hin. Sie werfen auch Licht auf die finanziellen Verhältnisse Palestrinas, die nach den neuen Funden durchaus nicht so zerrüttet gewesen sein können, wie dies schon dargestellt worden ist. Immerhin hatte Palestrina für die Veröffentlichung seiner Werke durch Drucklegung gewaltige Kosten, denen die Eingänge nicht immer das Gleichgewicht gehalten haben. Die neu aufgefundenen Dokumente hat Don Casimiri, selbst Chordirigent, in einer beachtenswerten Schrift Giovanni Pierluigi da Palestrina, Nuovi documenti biografici (Roma, ediz. del Psalterium P. S. Giov. in Laterano) soeben herausgegeben."

Zur Zeit, da wir diese Notiz in Druck gaben, war es uns leider noch nicht möglich, das Buch des Don Casimiri, des tüchtigen Kapellmeisters am Lateran zu Rom, einzusehen. Der Krieg macht den literarischen Verkehr mit dem Auslande umständlicher und schwerer. Aber wir denken bald über Casimiris Schrift ausführlicher berichten zu können. Firmin Le Bel, der nach der obigen Notiz nunmehr als Lehrer Palestrinas besonders in Betracht kommen würde, ist bislang als päpstlicher Sänger bekannt, von dem in einem 1563 geschriebenen Kodex der Sixtinischen Kapelle ein 5stimm. Ave verum corpus aufbewahrt liegt und der 1565 pensioniert wurde. Von welcher Bedeutung neue Dokumente gerade aus der Jugendzeit Palestrinas für die Musikgeschichte sein können, liegt auf der Hand. Hoffen wir einstweilen das Beste —.

6. Würzburg. Man schreibt uns: „Der Würzburger schulgesangpädagogische Kurs unter Leitung des Schulgesangpädagogen R. Heuler war in diesem Jahre (15. u. 16. Juli) von nahezu 100 ordentlichen Teilnehmern aus Deutschland und Österreich besucht, 22 weitere Damen und Herren hinderte die Grippe an der Beteiligung. Der größte Teil war von Staatsbehörden abgeordnet. Die großen Vorzüge der neuen, von R. Heuler ausgebauten methodischen Wege zeigten sich im hellsten Licht. Die erstaunlichen Leistungen der Knaben im Vom-Blatt-Singen wie in der Erarbeitung neuer dreistimmiger Gesänge fanden allgemeine Bewunderung. R. Heuler bedient sich zwar der Eitzschen Tonworte, im übrigen aber lehnt er die sog. Eitzsche Tonwortmethode (d. h. die Art und Weise, in der Karl Eitz sein Tonwortsystem methodisch verwendet wissen will) ab. Der Unterrichtsweg Raim. Heulers ist durch die außergewöhnlichen Erfolge, welche er erreichen läßt, für die Verbreitung und Behauptung des Tonwortsystems bahnbrechend geworden. Zahlreiche Gäste wohnten den Vorführungen an."

Im Lesezimmer.

Die von Prof. Weinmann seit 1909 bei Pustet in Regensburg herausgegebene Sammlung **„Kirchenmusik"** will bekanntlich „bei der Überproduktion auf kompositorischem Gebiete durch kurzgefaßte, billige Handbücher einführen in Theorie und Praxis der Kirchenmusik". Als der Herausgeber Weinmann die Sammlung mit dem Bändchen **„Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik"** eröffnete, wurde nicht nur dieses Bändchen mit hoher Anerkennung aufgenommen (vgl. etwa die Referate von J. Quadflieg und W. Stockhausen im Cäcilienvereinskatalog Nr. 3962); auch der Plan der Sammlung selbst wurde von uns als sehr glücklich bezeichnet (Die Kirchenmusik, Paderborn, 1908, S. 217). Das günstige Prognostikon von damals hat sich als zuverlässig erwiesen. Die Sammlung hat sich rasch beliebt gemacht. Das liegt nicht bloß an dem hübschen, handlichen Format und der netten Ausstattung, auch nicht bloß an dem billigen Preise (der Preis des gebundenen Einzelbändchens betrug ursprünglich 1 ℳ; in der letzten Zeit ist der Preis des Bändchens auf 1.20 ℳ gegangen). Es ist sicher, daß die Gediegenheit des Inhaltes vor allem diese Wertschätzung beeinflußte.

Gleich das zweite Bändchen wußte das Interesse für die neue Sammlung in glücklicher Weise zu festigen. Denn wenn ein so anerkannter Fachmann und Forscher wie Prof. P. Wagner ein Büchlein schreibt über die **Elemente des gregorianischen Gesanges**, darf man von vornherein Gutes erwarten. Wagner behandelt die Geschichte, die Ausführung und die Theorie des gregorianischen Gesanges in ausgezeichneten Darlegungen; seine Arbeit liegt bereits seit einiger Zeit in zweiter, verbesserter uud vermehrter Auflage vor.

Der Beuroner Benediktiner Dominikus Johner gab als drittes Bändchen **Cantus ecclesiastici juxta editionem Vaticanam** heraus; die dritte Auflage erschien 1914. Das Buch ist für die Geistlichen

Digitized by Google

bestimmt („ad usum clericorum") und in lateinischer Sprache abgefaßt. Es bietet aus dem Ordo Missæ und für die Karwoche die Gesänge, die für den Geistlichen in Betracht kommen; zum Teil außer der Notation in Choralnoten auch in modernen Noten; ein später beigefügter Anhang gibt auch die Intonationen aus dem Totenoffizium und dem Ordo exsequiarum. An den eingestreuten Bemerkungen erkennt man leicht den theoretisch und praktisch tüchtigen Chorallehrer. Das Bändchen ist eine praktische und durchaus empfehlenswerte Gabe für die Hand des Geistlichen und des Priesterseminaristen.

Die Geschichte der Notenschrift hat für den irgendwie wissenschaftlich gerichteten katholischen Kirchenmusiker schon deshalb Bedeutung, weil er in den geschichtlichen und theoretischen Erörterungen über den gregorianischen Choral auf Schritt und Tritt z. B. mit Neumen zu tun hat. Das Doppelbändchen 4/5 der Sammlung „Kirchenmusik" bietet ihm aus der Feder des Prof. H. Riemann ein **Kompendium der Notenschriftkunde**, das ihn mit den hauptsächlichsten Ergebnissen und Problemen bekannt macht. Auch derjenige, der nicht in allem und jedem die Auffassung des Verfassers in diesem Kompendium teilt, wird doch dankbar sein für die aus dem Vollen des reichsten Wissens geschöpfte, lehrreiche Arbeit.

Lyzealprofessor Seb. Killermann schrieb für die Sammlung „Kirchenmusik" das 6. Bändchen. Sein Titel lautet: **Stimme und Sprache**, ihre Entstehung, Ausbildung und Behandlung, für Sänger und Redner gemeinverständlich dargestellt. Es behandelt zunächst den Bau des Stimm- und Sprechorganes (Lungen, Kehlkopf, Ansatzrohr), dann die Singstimme (Bildung der Stimme, Technik des Gesanges), schließlich die Sprechstimme (Entstehung und Natur der Sprachlaute, Technik der Sprechstimme, Sprachstörungen und ihre Beseitigung). Die gehaltvolle und lehrreiche Schrift bietet sehr viel Interessantes. Den Wunderbau des menschlichen Stimm- und Sprechorganismus etwas genauer kennenzulernen, das sollte jedem Sänger am Herzen liegen. Es sei eigens erwähnt, daß der Verfasser besonders Rücksicht nahm auf die geistlichen Kreise, die sich dem Gesange oder der Redekunst widmen. „Würde in Seminarien beim Gesang- und Predigtunterricht auch auf das richtige Atmen und Tonbilden gesehen, so könnte dadurch mancher vor schwerem Schaden und früher Invalidität behütet werden" (S. 155). — Auf die übrigen Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" gehen wir im nächsten Hefte ein.

Joannes Tinctoris (1445—1511) hat außer zahlreichen anderen musiktheoretischen Werken einen Traktat „De inventione et usu musicae" geschrieben. Ein Auszug daraus ist in einem Wiegendruck der Proskeschen Bibliothek in Regensburg erhalten. Bereits in der Riemann-Festschrift (1909, S. 267—271) veröffentlichte K. Weinmann erstmalig einen Teil dieses Auszuges. Nunmehr legt derselbe Gelehrte in der Schrift **Johannes Tinctoris (1445—1511) und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae"** (Regensburg, 1917) eine historisch-kritische Untersuchung darüber vor und bringt gleichzeitig den ganzen Auszug aus der Proskeschen Inkunabel zum Abdruck. Die hübsche und anregende Arbeit gewährt dem musikgeschichtlich interessierten Leser allerhand Belehrung. Abgesehen von der Wiedergabe des Traktates selbst, für die der Musikhistoriker dankbar ist, geben Weinmanns Untersuchungen wertvolle Mitteilungen zur Biographie und Bedeutung des Tinctoris wie über die Abfassung und den Inhalt des genannten Traktates. Der verehrte Verfasser wolle es als Zeichen meines lebhaften und dankbaren Interesses an seiner schönen Arbeit ansehen, wenn ich ein paar Ergänzungen, wie sie mir bei der Lektüre kamen, hier anfüge. Zu Seite 5, Anm. 5 möchte ich bemerken, daß auch ein Pariser Druck des Diffinitorium, der in der Pariser Bibl. Nat. liegt, nachgewiesen wurde; vgl. Miscellanea Musicae Bio-Bibliographica, herausgegeben von H. Springer, M. Schneider und W. Wolffheim, Jahrg. 3 (1914—16) S. 84. Aus derselben Veröffentlichung musikgeschichtlicher Quellennachweise (a. a. O.) lernen wir ein Motett des Tinctoris „Difficiles alios" bei Gafori kennen und ergibt sich ein neuer Fundort für dessen Motett „Virgo Dei", was zu S. 26 nachgetragen werden könnte. Ob der Hinweis auf den gleichnamigen, etwas älteren Kölner Theologieprofessor Joannes Tinctoris für die Beurteilung der bei der Biographie unseres Tinctoris in Betracht kommenden Fragen irgendwie Bedeutung haben kann, vermag ich für den Augenblick nicht zu übersehen; vgl. H. Hurter, Nomenclator literarius, 3. Aufl., 2. Bd., Sp. 805; Chevalier, Répertoire, Bio-Bibl., 2. Aufl., 2. Bd., Sp. 4532 f.; Trithemius erwähnt ihn sowohl in seinem Catalogus als auch in seinem De script. eccl. S. 29, Z. 19 von oben wird wohl quom statt der Proskeschen Auflösung quoniam zu lesen sein. Ob nicht S. 27, Z. 6 von oben irgendwo ein Schreib- oder Druckfehler vorgekommen ist (sonorum statt sonoram)? Ähnlich S. 27, Z. 20 von oben usu statt usus? Sei dem, wie immer — Weinmanns Studie hat uns einen der hervorragendsten Musiktheoretiker des ausgehenden Mittelalters erheblich näher gebracht. Und dafür ist ihm die Musikwissenschaft zum Dank verpflichtet. H. Müller.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. Engelhart, X., Op. 71. Deutsche Herz-Jesu-Singmesse in 8 Liedern, gedichtet von Schwester Ehrentraud Peter aus dem Orden „Unsere Frau von der Liebe", komponiert für 2—4 Oberstimmen mit Orgel (Harmonium). Preis: Partitur ℳ 1.40, Stimme ℳ 0.35, 100 Stimmen ℳ 30.—. — Pustet, Regensburg.

Deutsche Lieder, sieben zweistimmige und ein vierstimmiges, für Oberstimmen, zunächst für die hl. Messe an den Herz-Jesu-Freitagen gedacht. Sie können aber auch außerhalb der hl. Messe als Herz-Jesu-Lieder Verwendung finden. Der Stil Engelharts ist bekannt: leicht, milde, andächtig, etwas leichtfüßig.

Digitized by Google

2. Frey, Karl, Op. 6, Nr. 1. Zwei Lieder zu Ehren des seligen Markgrafen Bernhard von Baden. Für einstimmigen gemischten bzw. einstimmigen Chor. Freiburg i. B., Literarische Anstalt. Preis ℳ 0.30.

Eine einfache, kleine Gabe.

3. Luif, Heinrich, Op. 7. Passion für Palmsonntag und Karfreitag. Komponiert für 4stimmigen gemischten Chor. Pustet, Regensburg. Preis: Partitur ℳ 1.50, 4 Stimmen je ℳ 0.50 = ℳ 2.—.

Wer etwa an Surianos Passion gewöhnt ist, wird sich nicht ganz leicht mit diesen neuen Chören befreunden. Immerhin ist Luifs Art würdig; hie und da blitzt auch mal ein originaler Gedanke auf; seine Ansprüche an den Chor sind gering.

4. Schächtl, Georg, Op. 2a. Kindes-Grüße an die himmlische Mutter. 12 Marienlieder für Sopran- und Alt-Solo und 4—7stimmigen gemischten Chor. Pustet, Regensburg. Preis: Partitur ℳ 4.50, 4 Stimmen ℳ 3.20 (Sopran ℳ 1.—, Alt ℳ 0.80, Tenor ℳ 0.60, Baß ℳ 0.80).

Klangvolle Muttergotteslieder, die zweifellos von unseren Chören mit Freuden aufgenommen werden. Ich glaube, man darf sich ihrer von Herzen freuen und doch gleichzeitig wünschen, der offenbar talentierte Verfasser möge versuchen, tiefer zu greifen. Etwa in der Richtung von Tinels Op. 33 und 34. In unsere deutschen geistlichen Chorlieder kommt mit der Zeit ein gewisser Typus, der sicherlich zur Verflachung führt und bei manchen „Komponisten" schon verflachend gewirkt hat. Je ehrlicher ich das Talent Schächtls anerkenne, um so offener darf ich sein. Sollte es nicht möglich sein, einen gewissen Zug ins Große auch wieder in unsere deutschen kirchlichen Chorlieder zu bringen? An J. S. Bach und Orlando wage ich dabei noch gar nicht zu denken. Auf das imitierte Gebimmel des Aveglöckchens in Nr. 1 würde ich gerne verzichten, auch wenn das Glöcklein noch so „recht langsam" gezogen wird.

Der Komponist weist in der Vorbemerkung darauf hin, daß diese seine Marienlieder durchgängig ganz einfach gehalten sind und weder den Sängern noch dem Organisten Schwierigkeiten bieten. Das können wir unbedenklich bescheinigen. Aber ist das unbedingt eine Empfehlung? Es gibt der leichten und sehr leichten Marienlieder übergenug; der Marienlieder, die jeder Chor, auch wenn er noch halb in den Kinderschuhen steckt, vom Blatt, ohne mit den Wimpern zu zucken, herunterfingt. Wer schenkt uns einmal Chorlieder, an denen ein Chor musikalisch größer werden kann; Gesänge, auf die auch der geschulte Chor geistige und technische Arbeit verwenden muß; Gesänge, in denen lauteres musikalisches Gold liegt, das den Kurs des künstlerischen Geschmacks bei Sängern und Zuhörern hochbringt und hochhält? —

5. — — Op. 2b. Kindes-Grüße an die himmlische Mutter. 6 Marienlieder für Sopran- und Alt-Solo und 3—4stimmigen Frauenchor mit Orgel (Auszug aus „12 Marienlieder für Solo und 4—7stimmigen gemischten Chor"). Pustet, Regensburg. Preis: Partitur ℳ 2.40, 3 Stimmen ℳ 1.60 (1. Stimme ℳ 0.60, 2. Stimme ℳ 0.40, 3. und 4. Stimme ℳ 0.60).

Auszug aus dem oben besprochenen Op. 2a. Unseren Frauenchören in Pensionaten, Klöstern usw. zu empfehlen.

6. — — Op. 3. 3 Veni Sponsa Christi für 3- u. 4stimmigen Frauenchor mit Orgel nebst einem Tantum ergo für 2 gleiche Stimmen. Pustet, Regensburg. Preis: Partitur ℳ 1.60, 3 Stimmen je ℳ 0.40 = ℳ 1.20.

Von den 3 „Veni Sponsa" sind zwei 3stimmig mit Orgel, eins ist 4stimmig ohne Orgel; am Schluß der Sammlung steht ein 2stimmiges Tantum ergo mit Orgel. Die Sachen sind besseres Mittelgut.

7. Reisert, Dr. Karl, Deutsche Lieder. Klavierausgabe des Deutschen Kommersbuches. Vierte, vermehrte Auflage, enthaltend 706 Vaterlands-, Studenten- und Volkslieder, sowie ein- und zweistimmige Solo-Gesänge mit Klavierbegleitung. 4°. (XVI und 614 Seiten und 4 Seiten Anhang: Besondere Lieder des Verbandes der katholischen Studentenvereine Deutschlands.) Freiburg 1918, Herdersche Verlagshandlung. Gebunden in Leinwand ℳ 21.—.

Daß diese Klavierbegleitung zu den Liedern des Deutschen Kommersbuches jetzt schon die vierte Auflage erlebt, ist wahrlich ein Zeichen für die Beliebtheit des Buches. Auch für das Interesse des deutschen Volkes am deutschen Volkslied. Es muß nämlich eigens betont werden, daß es sich in diesem Buche keineswegs hauptsächlich um Trink- und Studentenlieder handelt. Im Gegenteil. Weitaus der größere Teil dieser „Deutschen Lieder" umspannt Lieder, die das ganze Volk angehen. Das Buch bringt „Deutsche Lieder", keineswegs bloß „Deutsche Studentenlieder". Die Neuauflage, die natürlich unter dem Brausen des Zeitgeistes das Soldatenlied mehr als bisher zu berücksichtigen hatte, wurde um 50 Lieder erweitert, während eine Anzahl der früher aufgenommenen Gesänge ausfiel. So bietet die „vierte, vermehrte Auflage" über 700 „Vaterlands-, Studenten- und Volkslieder, sowie ein- und zweistimmige Solo-Gesänge mit Klavierbegleitung". Gemäß einer Bemerkung des Vorwortes sind darunter „etwa 275 Originalkompositionen, die zu einem großen Teile für unser Buch geschaffen oder von den Komponisten und Verlegern zum Abdruck erworben wurden". Unter 706 Liedern etwa 275 „Originalkompositionen" —. Ist das nicht reichlich viel für eine Liedersammlung, die sich ins Volk einsingen soll? Wie viele dieser „Originalkompositionen" werden lebenskräftig sein? Oder — wie wenige?

Die Klavierbegleitung der Lieder ist nicht immer gerade hervorragend. Man wird eben vielfach Rücksicht auf „leichte Spielbarkeit" genommen haben. Trotzdem möchte ich empfehlen, den Klavierpart vor einer Neuauflage etwas zu revidieren. Ich meine, er ließe sich musikalischer, poetischer gestalten, ohne deshalb „zu schwer" zu werden.

Der neuen Auflage geben wir gern eine herzliche Empfehlung mit auf den Weg. H. Müller.

Digitized by Google

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1918, 5/6: Über die Entwicklung der Tonkunst. (Fortsetzung.) — Karl Thiel, Theodor Paul und Gebrüder Scharwenka in Schlesien. (Schluß.)

2. St. Gregorius-Blad (Haarlem) 1918, 6: Hymnen in het Graduale. (Vervolg van blz. 90.) (J. C. W. van de Wiel, pr.) Gezangen van de Orde des Zaligmakers of van de H. Birgittä. (Dr. A. Smijers.) — 7: Gezangen van de Orde des Zaligmakers of van de H. Birgitta. (Dr. A. Smijers.) — Een stuk Roomsche actie! (J. Bogaerts C. Ss. R.) — Over klokken. (J. A. S. van Schaik.) — Van de Boekentafel. (J.) — 8: De Introitus Gaudeamus. (A. Smijers.) — Gregoriusdag in Alkmaar. — Gedachten en opmerkingen omtrent het orgelspel. (J. A. Borrenbergs.) — Na een jaar. (M. Knops.) — Wat is „Modern"? (J. A. S. van Schaik.) — Missa in honorem Sanctorum Innocentium. (J. A. S. van Schaik.) — De Veulosche Gregoriusdag. (Elbert Franssen.)

3. Gregorius-Blatt (Düsseldorf) 1918, 7/8: Das Alleluja in der Liturgie-Geschichte. (P. Bonifaz Schäfer.) — Praktische Bemerkungen über das Salve Regina. Einfache Melodie. (Dr. L. David.) — Die fünfstimmigen Werke Palestrinas. (Dr. Bäuerle.)

4. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1917, 11/12: Zum Auszug! (Dreves.) — „Choralprobe". (Raphael Molitor O. S. B.) [Schluß.] — Etwas für die kleinen Kirchensänger. (Ch. Krabbel.) [Schluß.] — Über Stimmbildung. (Hugo Löbmann). — Die Aufgaben des Kirchenchores während der Kriegszeit. (H. J. Müller.) — 1918, 1/2: Das Haus von Nazareth. (Julius Pohl.) — Das Lied vom Meeresstern. (Hummen.) — Über Stimmbildung. (Dr. Hugo Löbmann.) — 3/4: Osterlied. — Das Lied vom Meeresstern. (Pfarrer Hummen.) — Über Stimmbildung. (Dr. Hugo Löbmann.) — Ein königlicher Sänger. (Arnold Cervus.) — 5/6: Um den heiligen Geist. — Die Kirchenmusik, „ein Strom, der die Stadt Gottes erfreut". — Palestrina und seine Bedeutung für die katholische Kirchenmusik. (C. Cohen.) — Das geistliche Lied. (Joh. Schulte). — Choralist einer katholischen Kirche und Angestelltenversicherung. (A. W.) — 7/8: Salve Regina! (Drewes.) — Palestrina und seine Bedeutung für die katholische Kirchenmusik. (C. Cohen.) [Forts. folgt.] — Das geistliche Lied. (Joh. Schulte.) [Forts. folgt.] — Die Harfe des hl. Arnoldus. Zum 18. Juli. (Arnoldus Cervis.)

5. Literarischer Handweiser (Regensburg) 1918, 1: Das Aschenbrödel.

6. Monatsschrift für Schulgesang (Essen, Ruhr) 1917/18, 10: Adolf Cebrian. Zum 80. Geburtstage. (E. P.) — Neue „Heil dir im Siegerkranz"-Vertonungen. (Franz Dubitzky.) — Die bisherigen Ergebnisse der Untersuchungen über die Hörbarkeit des Kanonendonners. (Dr. P. Ludewig.) — Der Männergesang und das Volkslied. (Dr. E. O. Kasser.) — Eine deutsche Kaiserhymne (Alwin Freudenberg.) — 11: Max Bruch. Zum 80. Geburtstage. (E. P.) — Das türkische Lied. (Eberhard). — Für die Veredelung der Lautenmusik. (Adolf Müller.) — Zeitgemäße Wagnerworte (Dr. Eugen Schmitz.) — Polnische Wirtschaft. Eine Skizze aus dem Gesangunterricht der Unterstufe. (Fritz Jöde.) — 12: Friedrich Wiedermann †. — Hermann Kretzschmars Beziehungen zum Schulgesang. [Zu seinem 70. Geburtstag.] (Walter Zahn.) — Unsere verwundeten Musiker und die Kriegsbeschädigtenfürsorge. (Karl Wedewer.) — Musikalische Auswüchse. — Musikbarbaren — ein wiedergefundenes Instrument. (Dr. E. O. Kasser.) — Klangwirkung in Opern und Konzertsälen. — „Der gute Kamerad" im Felde. (Max Steege.) — 1918, 1: Zur Geschichte der Musikfeste. (Dr. Paul Martell.) — Die Tonleiter im Gesangunterrichte. (E. Dahlke.) — Ein Soldatenlied. (Fritz Jöde.) — Deutscher, rede deutsch! (E. P.) — 2: Nicht „Nach dem Kriege!" sondern: „Jetzt!" (M.) — Thomas-Kantoren. (Ernst Paul.) — Zur Geschichte der Reform des Schulgesangunterrichtes. (Alexis Hollaender.) — 3: Aus Gründen der Selbstachtung. Ein Mahnwort in der Zeit des großen Geschehens. (Ernst Paul.) — Die Mutter und das Sprechen und Singen der Kleinen. (A. Pöhler.) — Deutsch! Ein vergessenes Kapitel aus der deutschen Musikgeschichte. (M. Gondolatsch.) — Romain Rolland. (Artur Sturm.) — 4: Auch ein Beitrag zur Musikästhetik. (Oskar Schäfer.) — Zu Ehren der Musik an den deutschen Lehrerseminarien. (Artur Boden.) — Romain Rolland. (Artur Sturm.) — Ein vergessenes Kapitel aus der deutschen Musikgeschichte. (M. Gondolatsch.)

7. Musica Divina (Wien) 1918, 1/2: Die Bedeutung der Abtei Emaus für die kirchliche Kunst. Mit zwei Abbildungen. (Rudolf Moißl.) — Der metrische Bau der Themen Palestrinas. (Heinrich Bewerunge.) [Fortsetzung.] — Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. Die Josefinische Zeit. (Richard von Kralik.) [Fortsetzung.] — Studien zur orientalischen Kirchenmusik. VII. Die armenische Kirche und ihre Musik. (Dr. Egon Wellesz.) — Gedanken und Ratschläge in bezug auf Glocken. (Hugo Löbmann.) — 3/4: Liturgia Emautina. (Alban Schachleiter, O. S. B.) — Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. Die Josefinische Zeit von 1780—1800. (Dr. Richard v. Kralik.) [Fortsetzung.] — Studien zur orientalischen Kirchenmusik. VIII. Die armenische Kirchenmusik. (Dr. Egon Wellesz). — Über Männergesang. (P. Isidor Mayerhofer.) — Joseph Haydns Schädel. — Soll die Frau beim liturgischen Gesange schweigen? (A. C.) — 5: Eine Gedenkschrift der österreichischen Organisten und Chordirigenten an die Regierung. — Die Schule von Cambrai. (Dr. Karl Weinmann.) — Der metrische Bau der Themen Palestrinas. (Heinrich Bewerunge.) [Forts.] — Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. Das erste Drittel des 19. Jahrhunderts. (Dr. Richard v. Kralik.) [Fortsetzung.] — Studien zur orientalischen Kirchenmusik. IX. Das armenische Hymnar. (Dr. Egon Wellesz.)

8. Musica Sacra (Regensburg) 1918, 1: „Seh' ein jeder, wie er's treibe!" Eine kirchenmusikalische Gewissenserforschung zum „Neuen Jahr". (P. Sincerus.) — Vom Solmisieren. Ein zuverlässiger Weg zum Singen vom Blatt. (Karl Eitz.) — Alte Wege zu neuen Erfolgen auf dem Kirchenchor. 1. Treffsicherheit,

Digitized by Google

Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit. — Die Stimmgruppierungen Paleſtrinas. (Wilhelm Hohn.) — Ein neues Inſtitut für muſikwiſſenſchaftliche Forſchung zu Bückeburg. — 2/3: Haller-Studien. (Wilhelm Hohn.) — P. Thereſius a S. Maria †. (P. Paulinus.) — Alte Wege zu neuen Erfolgen auf dem Kirchenchor. 2. Die Kirchenmuſikalien. — Ein muſikaliſcher Beſuch in deutſchen Lehrerſeminarien. (Dr. A. Möhler, Steinhauſen.) — 4: Die Meſſen an den Sonntagen „Misericordia" und „Jubilate" nach Oſtern. (P. A. Weiß, S. D. S.) — Joſeph Rheinbergers Meſſen. (Joſ. Renner.) — Haller-Studien. (W. Hohn.) — Die Orgel im byzantiniſchen Reiche nach zeitgenöſſiſchen Berichten. (Egon Wellesz.) — Alte Wege zu neuen Erfolgen auf dem Kirchenchor. 3. Der Opferſinn. — 5/6: Profeſſor Joſeph Renner. Zum 25jährigen Jubiläum als Domorganiſt und Lehrer an der Kirchenmuſikſchule in Regensburg. (Dr. M. Sigl.) — Joſeph Rheinbergers Meſſen. (Joſ. Renner.) — I. Die Meſſen am Feſte Chriſti Himmelfahrt und am Sonntag in der Oktav. (P. A. Weiß, S. D. S.) II. Die Feier des Feſtes im Felde. Eine Kriegsplauderei. (Max Steege.) — Etwas über die Myſtik der Kirchenmuſik. (J. E. Veith.) — 7: Die Meſſe am 7. Sonntag nach Pfingſten. (P. A. Weiß, S. D. S.) — Joſeph Rheinbergers Meſſen III. (Joſeph Renner.) — Neue Ergänzungsvorſchläge zur Eitzſchen Tonwort-Methode. (Adalbert Hämel.) — Über Geſangunterricht an bayeriſchen Lehrerbildungsanſtalten. (Max Schmidtkonz.) — Ein öſterreichiſches Feſtſpielhaus in Salzburg. — Nachklänge zum Jubiläumskonzert des Berliner Hof- und Domchores. (Jodok Kehrer.) — 8/9: Fakſimile aus dem Antiphonar von St. Gallen. — Choralgeſang und Kunſtgeſang. (Hugo Löbmann.) — Joſeph Rheinbergers Meſſen. (Joſ. Renner.) — Über das Atmen. (Hans Calm.) — Künſtlergebet. (Robert Reinick.) — Erlebniſſe eines deutſchen Chorregenten in Rußland vor und während des Krieges. (Joſeph Rammel.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es iſt der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugeſandten Werke die Verpflichtung einer Beſprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieſer Stelle iſt unter Umſtänden, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Erſatz für eine Beſprechung anzuſehen. Die Aufnahme eines Werkes in dieſe Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rückſendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

I. Bücher und Schriften:

Borromäusvereinsverlag, Bonn.

1. **Cordes, Johannes,** Literariſcher Ratgeber für Muſikfreunde. Preis ℳ 2.—.

Cieplik, Th., Beuthen (Ober-Schleſien).

2. **Bäuerle, Dr. Hermann,** Theoretiſch-praktiſche Geſanglehre für mehrſtimmigen Knaben- oder Frauenchor. Preis broſch. ℳ 1.50.

Herder, Freiburg i. Br.

3. **Jahresbericht 1917** (V. Nachtrag zum Hauptkatalog von Neujahr 1913).

Koch, Leipzig, Turnerſtraße 10.

4. **Flade, Paul,** Laßt die Kurrende wieder ſingen! Anregung und Winke.

5. **Helbig, Karl,** Pfarrer, Der Pilger-Bücherei dritter Band: Gibt es ein Fortleben nach dem Tode? Preis broſch. ℳ 1.50, geb. ℳ 2.—.

Verlag des Deutſchen Pfarrerblattes, e. V., Dieskau (Saalkreis).

6. **Biehle, Johannes,** Die Bewertung der Bronze- und Gußſtahlglocken. Preis ℳ 1.—.

Ziemſen, Wittenberg.

7. **Biehle, Johannes,** Weſen, Wertung und liturgiſcher Gebrauch der Glocken.

II. Muſikalien:

Cieplik, Beuthen (Ober-Schleſien).

8. **Kügele, Richard,** Gotteslob aus Frauenmund. Text von Dr. Paul Reinelt. Preis ℳ 0.20.

Puſtet, Regensburg.

9. **Luif, Heinrich,** Op. 7. Paſſion für Palmſonntag und Karfreitag. Komponiert für 4ſtimm. gem. Chor. Preis Partitur ℳ 1.50, 4 Stimmen je ℳ 0,50 = ℳ 2.—.

10. **Mitterer, Ign.,** Op. 190. Requiem für 1 Stimme oder Uniſono-Chor mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 1.80, Stimme ℳ 0.30, 12 Stimmen ℳ 2.70.

11. **Schächtl, Georg,** Op. 1. Ave verum Corpus! 15 euchariſtiſche Geſänge für vereinigte Ober- und Unterſtimmen mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 4.60, 2 Stimmen je ℳ 1.— = ℳ 2.—.

12. — — Op. 2a. Kindes-Grüße an die himmliſche Mutter. 12 Marienlieder für (Sopran- und Alt-)Solo und 4—7ſtimm. gem. Chor. Partitur ℳ 4.50, 4 Stimmen ℳ 3.20; Sopran ℳ 1.—, Alt ℳ 0.80, Tenor ℳ 0.60, Baß ℳ 0.80.

Digitized by Google

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Verkauf. **Cäcilienkalender 1876—1886.** — **Kirchenmusik. Jahrbuch 1887—1908.** — **Das kath. Kirchenlied** von Meister-Bäumker. 3 Bde. — Krieger, **Musica ecclesiastica.** — Ambros, **Geschichte der Musik.** 2 Bde. — Lück, **Kirchenkompositionen.** 1 Bd. — Haller, **Kompositionslehre** mit 2 Übungsheften. — Bellermann, **Kontrapunkt.** — Kornmüller, **Lexikon der kirchl. Tonkunst.** — Riemann, **Musiklexikon.** — Alles gut gbd. Offerte erbittet **Musikdirektor Alt, Stuttgart,** Uhlandstr. 26.

Kirchenglocken und Geläute jeder Grösse

(Spezialität: **terzenreine Geläute**)

liefert

GEBR. ULRICH, Glockengiesserei

Inhaber: **Heinrich Ulrich,** Glockengiessermeister

APOLDA

Bestellungen, **lieferbar nach dem Kriege** bzw. nach Freigabe der Metalle, **nehmen wir schon jetzt entgegen.** Offerten, Zeichnungen und persönliche Rücksprache **kostenlos.**

Auf Wunsch illustrierter Katalog gratis und franko.

Bis 1. Dez. 1917 bereits über 30 Geläute in Auftrag erhalten, darunter 27 für kath. Kirchen.

Wir bitten genau auf unsere Firma zu achten.

Digitized by Google

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg
Digitized by Google

Caecilien vereins organ

Sept.-Okt. 1918 9./10. Heft

53. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik“ herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Müller: Solmisationssilben in der Mediceäischen Choralausgabe . . . S. 85
Riehle: Die Glocke als heimatlicher Wert . . . . . S. 91
Löbmann: Über Glockenprüfung . S. 96
Vivell: „Metrum“. Ein Beitrag zur Musikterminologie . . . . . S. 99
Vereins-Chronik . . . . . S. 102
Aus Zeit und Leben . . . . . S. 102
Im Lesezimmer . . . . . S. 103
Zeitschriften . . . . . S. 104

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✦ ✦ ✦ ✦ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Soeben erschien:

„Stille Nacht, heilige Nacht!"

Die Geschichte des Liedes zu seinem 100. Geburtstag

von Professor Dr. Karl Weinmann, Direktor der Kirchenmusikschule Regensburg

70 Seiten mit sieben Bildern und dem Lied für 4st. Chor nach dem Original. Mk. 1.80

Wem wäre das weltbekannte Weihnachtslied „Stille Nacht, heilige Nacht" nicht ein alter, trauter Freund geworden, der sich alljährlich am heiligen Abend, ob im Glück oder Unglück, getreulich wieder einstellt? Wie viele selige Erinnerungen an Kindheit und Jugend, an Mannes- und Greisenalter knüpfen sich an seinen Gesang! Und in diesem Jahre feiert das Lied seinen 100. Geburtstag. Da ist es denn freudigst zu begrüßen, daß uns ein kompetenter Historiker, Prof. Dr. K. Weinmann, Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule, das Lied noch näherbringt, indem er, auf eigene Forschungen gestützt, dessen Geschichte in schlichter aber zuverlässiger Weise in folgenden Kapiteln zusammenfaßt: 1. Heimat und Geburt, 2. Dichter und Komponist, 3. Der Text, 4. Die Melodie, 5. Fahrt in die Lande, 6. Streit um die Urheberschaft, 7. Neue Blüten, 8. Vorläufer von „Stille Nacht". Nicht weniger als sieben interessante Bilder illustrieren den in blühender Sprache geschriebenen Text, dazu noch eine Bearbeitung des Liedes für vierstimmigen Chor nach dem Original. Willst du deiner Familie, deinen Kindern, deinen Freunden und Bekannten eine kleine Weihnachtsgabe in dieser trostlosen Zeit spenden, so kaufe das herzige und schön ausgestattete Büchlein; du wirst große Freude damit bereiten. Dr. S.

Verlag Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch jede Buchhandlung

Digitized by Google

Solmisationssilben in der Medicäischen Choralausgabe.

Von Hermann Müller, Paderborn.[1])

Das in der Medicäischen Druckerei zu Rom 1614/15 in zwei stattlichen Folianten erschienene Graduale hat in den letzten Jahrzehnten des 19. und in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts im kirchenmusikalischen Leben eine nicht geringe Rolle gespielt. Es hatte, bei Pustet in Regensburg neu herausgegeben, in dieser Zeit offizielle Geltung und lag in weiten Kreisen der liturgischen Choralpraxis zugrunde. Auch für den am gregorianischen Gesang als solchen weniger interessierten Musikhistoriker hatte das Gradualbuch von 1614/15 Bedeutung, weil seine Entstehung vielfach mit dem Namen Palestrina in Verbindung gebracht wurde und seine Verbreitung und Veröffentlichung in eine Zeit fällt, die als Blüteperiode des klassischen Vokalsatzes mit Recht in hohen Ehren steht. Über die Geschichte und die Eigentümlichkeiten dieser editio Medicaea sind wir vor allem durch die eingehenden Arbeiten des jetzigen Abtes von St. Joseph bei Coesfeld (Westfalen), Raphael Molitor O. S. B., aufs trefflichste unterrichtet.[2]) Danach haben Felice Anerio und Francesco Soriano als Redakteure der Medicäa zu gelten.[3]) Über das Buch selbst urteilt R. Molitor: „Im Widerspruche mit den Melodien des offiziellen Pontificale und des offiziösen Rituale, von der Tradition losgelöst, stand das Graduale in Rom isoliert da, musikalisch ein Mittelding aus fremdartigen Elementen ohne Klarheit und Konsequenz.“[4]) Durch Papst Pius X. (seit 1903) wurde die Regensburger Neuausgabe der Medicäa ihres offiziellen Charakters entkleidet und der Choralgesang zur traditionellen Lesart zurückgeführt.

Damit ist jedoch das Interesse der Musikwissenschaft an der Medicäischen Choralausgabe keineswegs beseitigt. Im Gegenteil. Die römische Choralreform, aus der sie geboren wurde, hat auch heute noch zu gelten als „eine interessante Episode aus der Geschichte der künstlerischen Ideale, speziell auf dem Gebiete der Kirchenmusik, eine Krisis im Wettstreite zwischen der älteren und jüngeren Schule, ein Vorspiel zum Beginne der neuzeitlichen Musikgeschichte“.[5])

Die nachstehende Untersuchung führt ein bislang, wie es scheint, unbeachtet gebliebenes Moment zur Beurteilung jener Choralausgabe von 1614/15 ein.[6]) Vielleicht gibt sie Anlaß zu Studien ähnlicher Art.[7]) Auch bezüglich des Stiles und der Technik der römischen Schule der A-cappella-Zeit sind unsere landläufigen Kenntnisse der Erweiterung und Vertiefung fähig.

* * *

---

[1]) Dieser Aufsatz wurde zuerst im „Archiv für Musikwissenschaft“ (Bückeburg und Leipzig, Breitkopf und Härtel; erster Jahrgang, erstes Heft, Okt. 1918, S. 127–134) veröffentlicht. Für die freundliche Genehmigung des Abdrucks sei der Redaktion und dem Verlage des Archives auch an dieser Stelle herzlich gedankt.

[2]) R. Molitor, Die Nach-Tridentinische Choral-Reform zu Rom. 2 Bände. Leipzig 1901 f. Von demselben Verfasser: Reform-Choral. Freiburg i. Br. 1901.

[3]) R. Molitor, Nach-Trid. Choral-Reform, Bd. 2, S. 122 ff. F. X. Haberl suchte in der Studie: „Geschichte und Wert der offiziellen Choralbücher“ (Einzelabdruck aus dem kirchenmusikalischen Jahrbuch 1902; Regensburg 1903. S. 21) wenigstens die moralische Autorschaft Palestrinas als „mit größter Wahrscheinlichkeit gestützt“ zu retten. Auf die weitere Entwicklung dieser Erörterungen braucht hier nicht eingegangen zu werden.

[4]) Nach-Trid. Choral-Reform, Bd. 2, S. 209 f.

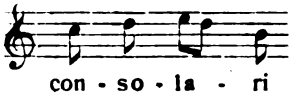
[5]) R. Molitor a. a. O. Bd. 1, S. XIII.

[6]) Von den sehr wenigen Exemplaren der Originalausgabe, die ihren Weg über die Alpen gefunden haben, bewahrt das Erzbischöfliche Klerikalseminar zu Freising ein Stück auf. Durch die Güte des Direktors der Anstalt, H. H. Professor Dr. Schauer, war es mir möglich, es für diese Studie längere Zeit zu benutzen. Es ist mir eine liebe Pflicht, dafür an dieser Stelle meinen herzlichen Dank auszusprechen. Da sich die Regensburger Neuausgabe der Medicäa in der hier zur Diskussion stehenden Frage fast gar nicht von der Urausgabe unterscheidet, genügt zur Kontrolle meiner Ausführungen durchschnittlich diese weitverbreitete Pustetsche Neuausgabe.

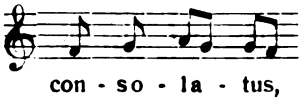
[7]) R. Molitor hat zweifellos Recht mit seiner methodologischen Bemerkung (Reform-Choral, S. 62): „Um zu sehen, was die Reform in ihren zahlreichen Editionen geleistet hat, genügt es nicht, einfach eines ihrer Gradualien mit der Ausgabe von Solesmes zu vergleichen, und dann alle Divergenzen auf Rechnung des Reformers zu setzen. Dieser hing ja zum Teil von seiner unmittelbaren Vorlage ab. Allerdings stand ihm bei der Wahl derselben ein ziemlich weiter Spielraum frei. Eine schlechte Wahl fällt darum immer seiner Oberflächlichkeit zur Last. Doch wird die Kritik gut tun, sich an Proben zu halten, welche für die Korrekturen typisch sind und den Geist der Reform offenbaren, sei es weil sie von dem Reformer eingeführt, sei es weil sie von ihm geduldet wurden.“ Um solche „typische“ Proben handelt es sich uns hier. Andernteils erkennt man die Notwendigkeit, diese Studien auszubauen, um die Zusammenhänge mit der gleichzeitigen Polyphonie und den voraufgehenden Choralreform-Ausgaben klarer zu überschauen.

Digitized by Google

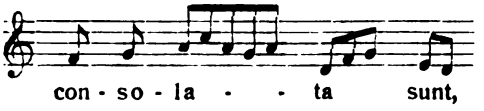
Als man den „Reformchoral" schuf, trug man keine Bedenken, die überlieferten Gesangweisen mit berechnender Absicht zu ändern, um bei den entsprechenden Stellen diesen zunächst aus der Polyphonie stammenden Gebrauch beizubehalten. So hat man, die alte Melodie mit dreister Hand verstümmelnd, in die Communio des Festes der unschuldigen Kinder ein



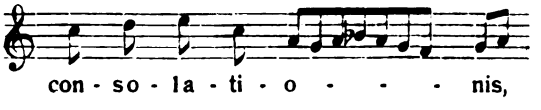
eingeschmuggelt, in den Introitus des Freitags nach dem 3. Fastensonntag ein



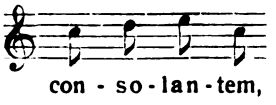
in das Graduale des Samstags nach dem 3. Fastensonntag ein



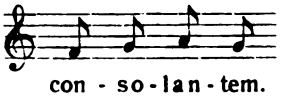
in den Introitus des 4. Fastensonntags ein



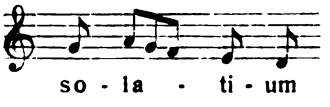
in das Offertorium des Palmsonntags ein



in das Graduale der Votivmesse vom Leiden Christi ein

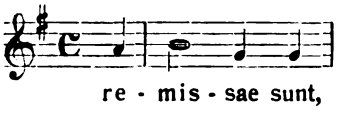


Brauchte es bei der Communio des Donnerstags nach Passionssonntag (= der des 20. Sonntags nach Pfingsten) nur eines verhältnismäßig kleinen Eingriffs, um die Solmisationssilben des consolata deutlich herauszubringen, so lag das Ding bei der Pfingstsequenz Veni Sancte Spiritus schon schwieriger. Aber man nahm lieber die in die Augen springende häßliche Inkongruenz zwischen zwei Strophen, die ursprünglich dieselbe Melodie hatten, in den Kauf, um nur nicht auf das



verzichten zu müssen.

Wenn Orlando Lasso in seinem zweiten Bußpsalme komponiert:



so ist das Zusammenfallen mit den entsprechenden Tonstufen des Hexachords kein Zufall.[1]) Angesichts des inzwischen überreich angesammelten Beweismaterials kann die

[1]) Ein anderes Beispiel aus Vittoria s. Cäcilienvereinsorgan 1915, S. 87.

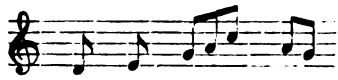
Digitized by Google

St. Paul i. Lavanttal, am ..... 191.....

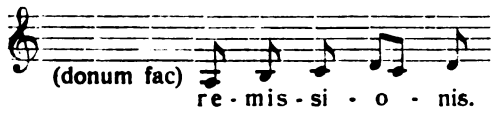
Digitized by Google

Digitized by Google

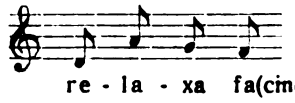
früher[1]) zögernd gestellte Frage, ob ähnliche Stellen im „Reformchoral" auf Absicht beruhen, jetzt mit Zuversicht bejaht werden. So erklärt sich das



aus dem Offertorium des 3. Adventssonntags in der Medicäa, so auch aus dem Dies irae der Totenmesse das widerhaarige und die Kongruenz mit den anderen Strophen gleicher Melodie empfindlich störende

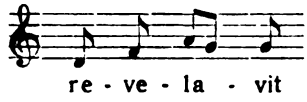


Im Allelujavers des 4. Adventssonntags hatte die Silbe la von relaxa im Original zufällig schon die Solmisationsstufe „la". Aber die Medicäa änderte außerdem die Melodie, um für die Silbe re und für das fa des nächsten Wortes folgende Gesangweise zu konstruieren:



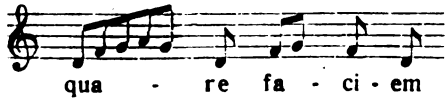
Man erkennt die Absicht —.

In diesen Zusammenhang gehört auch das in der Medicäa eigens zurechtgemachte

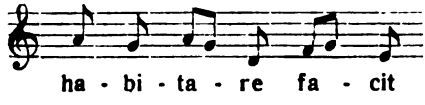


aus dem Introitus des 4. Sonntags nach Ostern, womit die ähnliche Stelle in der Communio der Weihnachtsvigil verglichen werden möge.

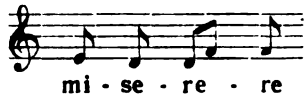
Auf demselben Wege liegen die Veränderungen, die sich die traditionelle Melodie gefallen lassen mußte, um bei



im Introitus von Sexagesima und bei



im Introitus des Festes der sieben Brüder (10. Juli) die Solmisationssilben ins Bewußtsein zu bringen. Desgleichen bei

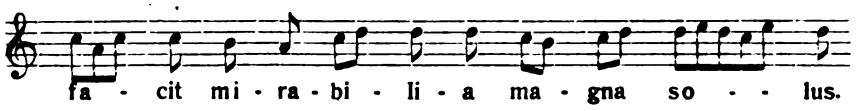


im Introitus des Montags nach dem 2. Fastensonntag.

[1]) Cäcilienvereinsorgan 1915, S. 88, Anm. 1.

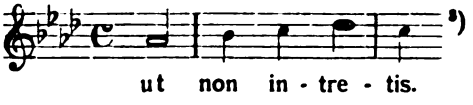
Digitized by Google

Ein lehrreiches Beispiel für die Geschicklichkeit, mit der man die alten Melodien für diesen Zweck zustutzte, bietet das Graduale des Sonntags nach Epiphanie:

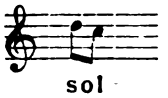


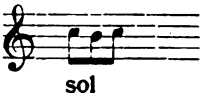
Ähnlich im Offertorium von Sexagesima bei ut, mirifica und facis, im Offertorium des Montags nach dem 1. Fastensonntag bei mirabilia, ut und mihi[1]), in der Communio des Dienstags derselben Woche bei miserere mihi (mi re mi); im miserere hat man hier der unbetonten letzten Silbe, wohl zur Abwechslung, eine andere Note gegeben, ähnlich wie oben im Introitus des Montags nach dem zweiten Fastensonntag.

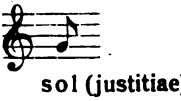
Charakteristisch ist die Art und Weise, wie man in der Medicäa das Wörtchen ut behandelte; wo es in der traditionellen Gesangweise nicht schon zufällig die erste Stufe des Hexachords innehatte, änderte man in den weitaus meisten Fällen, um dem „ut" diesen Ehrenplatz zu sichern. Man sehe etwa den Allelujavers des 3. Adventssonntags, das Graduale von Sexagesima, den Introitus von Quinquagesima, die Communio[2]) des Commune doctorum. Und viele, viele andere Stellen. So hatte ja auch die Vokalpolyphonie der damaligen Zeit das ut behandelt; vgl. etwa Ingegneri in seinem Gründonnerstag-Responsorium In monte oliveti:

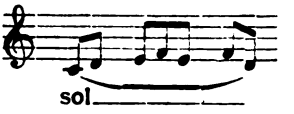


[3])

Bei dem Worte sol (Sonne) erinnerte sich der Musiker von damals leicht der gleichnamigen Stufe des Hexachords; so Palestrina in seinem vierstimmigen Motett Isti sunt viri sancti und Orl. Lasso im fünfstimmigen Exsultet coelum. Auch die Medicäa legt davon Zeugnis ab. Man vergleiche aus der Medicäa im Allelujavers des Festes der Empfängnis Mariä (8. Dezember)[4]) und der Heimsuchung Mariä (2. Juli) das sol justitiae. Oder aus der Communio Semel juravi (Commune unius Mart. Pont.) das 

, wo die alte Singweise ein 

hatte. Oder aus dem Offertorium der Votivmesse de Beata von Weihnachten bis Lichtmeß (Felix namque) das 

, wo man nach der überlieferten Melodie 

zu singen hatte. Auch das (Ab ortu) solis aus dem Traktus der Votivmesse de Ss. Eucharistiae sacramento gehört hierher.

Wollten wir des näheren die Fälle aufspüren, wo die Medicäa die in mehrsilbigen Wörtern hier und da steckenden einzelnen Solmisationssilben (z. B. re fugium) durch Veränderung der alten Melodie auf die entsprechende Stufe des Hexachords gebracht hat, — des Suchens und Findens wäre gar kein Ende. Das la pidaverunt aus dem Offertorium des Stephanusfestes, das re fugium aus dem Introitus von Quinquagesima, das mirabilia

[1]) Der alte Text heißt am Schluß dieses Offertoriums ut (nicht: et) discam; hier am Schluß hatte durch Zufall das Original bei ut bereits die betr. Tonstufe. Aber bei dem ersten ut (doceas) hat die Medicäa absichtlich geändert.

[2]) Es ist kein Zeichen von Konsequenz, daß in der Medicäa die Communio vom Feste des hl. Franziskus (4. Oktober) eine andere Redaktion über sich ergehen lassen mußte als die Communio der Feste der Kirchenlehrer. Und am 4. Oktober hat man übersehen, das „ut" den Regeln der Solmisation entsprechend zu „korrigieren". Die Regensburger Neuausgabe der Medicäa hat diese Verschiedenheit zwischen dem 4. Oktober und dem Commune beseitigt. Eine ähnliche Verschiedenheit bestand in der Medicäa beim Introitus Intret am 12. und am 30. Juli.

[3]) Andere Beispiele im Cäcilienvereinsorgan 1915, S. 87.

[4]) Später ist statt des Verses Felix es der Vers Tota pulchra für den 8. Dezember gewählt worden. Die Fassung der Medicäa ist bei dieser Stelle am 8. Dezember etwas anders als am 2. Juli; aber beide Fassungen heben das sol in ähnlicher Weise hervor.

Digitized by Google

aus dem Gradualvers des 2. Sonntags nach Epiphanie (das geradezu typisch ist), das l a vit und das f a ciatis in der Communio vom Gründonnerstag (das ut hatte hier zufällig bereits seine „richtige" Stelle) — et reliqua. Die Durchsicht der beiden Medicäa-Bände hat eine ganz überraschend große Zahl ähnlicher Dinge ergeben. Namentlich wo die Solmisationssilbe am Anfange des Wortes steht, scheint man gern in dem bezeichneten Sinne sein Glück versucht zu haben, — wenn nicht gerade die Solmisationssilbe den Anfang des ganzen Musiksatzes bildet, wie z. B. im Gradualvers des Samstags nach dem 4. Fastensonntag; im letzteren Falle ging die Rücksicht auf die Tonika dem Redakteur der Medicäa vor.

* * *

„Wer suchen will im wilden Tann,
Manch Waffenstück noch finden kann;
Ist mir zu viel gewesen."

Freilich, nicht überall, wo der liturgische Text eine Solmisationssilbe hatte, ist in der Medicäa geändert worden. Das wäre ja wohl rein musikalisch öfters unmöglich gewesen. Mag auch sein, daß der eine Redakteur der Medicäa mehr auf solche Dinge achtete als der andere. Daß die in der Medicäa beliebte Regel, jeden Gesang mit der Tonika oder Dominante zu beginnen, zuweilen im Wege stehen konnte, ist schon bemerkt worden. Jedenfalls aber sind die von diesem Gesichtspunkte aus in der Medicäa vorgenommenen Änderungen so häufig und stellenweise so auffallend, daß man hier von einer Lieblingsgewohnheit der Redakteure reden muß. Oder sagen wir es offen: von einer Marotte.

Immerhin ergibt sich aus unseren Darlegungen ein Doppeltes. Erstens: Die angedeutete Verwendung der Solmisationssilben war bei der damaligen Polyphonie, zumal in der römischen Schule, in einer ungeahnten Weise beliebt und gebräuchlich geworden. Die Redakteure der Medicäa hätten es nicht gewagt, von ihnen einen so weitgehenden Gebrauch zu machen, wenn sie den Widerspruch ihrer Fachgenossen zu befürchten gehabt hätten. Denn daß sie annehmen durften, ihr Vorgehen sei unbeachtet geblieben, kann als ausgeschlossen gelten.[1])

Dann zweitens: Die aufgezeigte Praxis der Redakteure der Medicäa ist kein Ruhmesblatt für den künstlerischen Wert dieser Choralausgabe. Wer in so rein äußerlicher, mechanischer Weise an den traditionellen Choralgesängen herumhantieren konnte, dem war das Wesen des Chorals ein verschlossenes Buch. Der Choral der Medicäischen Ausgabe blutet aus tausend Wunden.

Die Glocke als heimatlicher Wert.[2])

Von Professor Biehle, Dozent an der Technischen Hochschule zu Berlin.

Die Glocke ist von jeher das Symbol jener menschlichen Schwäche gewesen, die das Wesen der Dinge nach der Oberfläche beurteilt. Am deutlichsten trat diese Tatsache während der Enteignung vor unsere Augen; denn nach den Beschlagnahme-Bestimmungen erschien die Glocke lediglich als ein Schaustück und als ein Gegenstand archäologischen Interesses. Nur Werte des Alters und der Ausschmückung, nach zwei Graden abgestuft, vermochten die Enteignung abzuwenden. Daß aber die Glocke nicht für das Auge, sondern als ein Klanginstrument geschaffen ist, dessen klangliche Eigenschaften von ausschlaggebender Bedeutung sein müßten, war offenbar ein unbekannter Gedankengang. Erst meine Vorstellungen bei Eintritt der Beschlagnahme bei den maßgebenden Stellen, daß in der Durchführung der Enteignung das eigentliche Wesen der Sache übersehen sei, führte seitens der Heeresverwaltung entgegenkommender Weise zu einer nachträglichen Anerkennung des Klangwertes als Befreiungsgrund, allerdings nur als „mäßiger Kunstwert". Man stand also den hervorragenden, oft nicht wieder ersetzbaren musikalischen Denkmalswerten der Geläute unbewußt gegenüber, während gleichzeitig selbst jammervoll klingende in ihrem Schmuck leichter ersetzbare Glocken „dauernd" erhalten werden konnten, nur weil sie ein äußerliches Zeichen ausreichenden Alters an sich trugen. — Gerade dieses vorwiegend „Mechanische" des Aussonderungs-Verfahrens hatte in den Kreisen der Betroffenen tiefe Mißstimmung hervorgerufen.

[1]) Vielleicht ist es uns möglich, gelegentlich auf diesen Punkt ausführlicher zurückzukommen.

[2]) Sonderabdruck aus Heft 9/12, Band VII der Mitteilungen des Vereins „Landesverein Sächsischer Heimatschutz", Dresden.

Digitized by Google

Die Schuld an dieser Art ist vorzugsweise in der Vergangenheit zu suchen, in jener Einseitigkeit der bisherigen wissenschaftlichen Behandlung des Gegenstandes, die ihm nur ein äußerliches Interesse abzugewinnen vermochte, seinen Wert in der Hauptsache in der Ausschmückung erschöpft sah und niemals die Forschung in die Richtung lenkte, die zu dem eigentlichen Kern der Glockenfrage hinführen sollte. Infolgedessen stehen wir vor der fast unglaublich klingenden Tatsache, daß sich bis heute noch keine Glockenwissenschaft ausgebildet hat, wir überhaupt noch keine Glockenkunde besitzen, wohl aber unzählige Bücher und Abhandlungen, die an Stelle der Glocke deren Kleid in Weitschweifigkeit erörtern, von der Glocke selbst aber keinen Ton erwähnen!

Das Beklagenswerteste ist aber, jetzt schon alle Anzeichen dafür zu sehen, daß unser Glockenwesen auch in Zukunft beim Wiederaufbaue das Opfer jenes verhängnisvollen Irrtumes bleiben soll. Neu erstehende Glockenberatungsstellen übernehmen bereits die Führung. Zwar wagen sie jetzt nicht mehr, den Klang als eine „Nebenerscheinung" der Glocke hinzustellen, wie es tatsächlich noch heute versucht worden ist, aber das Schwergewicht ihrer Wirksamkeit legen sie auf das Äußere, und berufen sich dabei auf die Mission des Heimatschutzes.

Die vorliegenden Ausführungen sollen nun untersuchen, ob hierzu eine Berechtigung vorliegt und in welcher Richtung die heimatliche Bedeutung der Glocke in Wirklichkeit zu suchen und zu wahren ist.

In den ältesten Zeiten der Glockengießerkunst waren die Gießer befriedigt, wenn ihnen Form und Guß gelangen; Verzierungen, Aufzeichnungen und bildnerische Darstellungen kamen nur langsam, schüchtern und nach unserer Auffassung in primitiver, naiver, aber doch origineller Art in Aufnahme. Bald wurden die Auftragungen zur Schablone; aber noch die Meister der Blüteperiode befleißigten sich größter Einfachheit und Zurückhaltung und legten den Wert auf das Innere. Erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begann die Ausbildung der Glocke zu einem Schaustück, die schließlich zu einer Überladung und völligen Bedeckung des Körpers mit Inschriften führte, so daß die Glocke zu einer, oft der Eigenliebe einzelner Personen dienenden Gedenktafel herabgewürdigt wurde. Aus dem, was wir auf diesen Glocken finden, spricht so viel Geschmackloses, Taktloses und Geistloses, daß diese Zeit bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als die Periode der Erniedrigung der Glocke bezeichnet werden kann, unter der wir auch heute noch zu leiden haben. Nur vereinzelt zeigen sich wirkliche Meisterwerke der Modellier-, Gieß- und Ziselier-Kunst. Ich selbst habe bei einer Reihe von Glocken, die der neuesten Zeit angehören, also keinen Alterswert besitzen, auf ihre Erhaltung hingewirkt, weil sie eine hervorragende Gieß- und Form-Technik erkennen ließen und als Beispiele seltenen Fleißes und Geschmackes Schmuckstücke einer Vorbildersammlung für das allgemeine Kunsthandwerk des Gießers darstellen konnten. Aber niemals vermag ich dafür einzutreten, diese Muster der Nachahmung bei Glocken anzuempfehlen, weil jede Ausschmückung der Glocke ihrer Natur und ihrem Sinne zuwiderläuft.

Das Naturwidrige ergibt sich von selbst aus den physikalischen Bedingungen der Glocke. Sie stellt einen Rotationskörper dar, dessen Masse man sich aus unzähligen ineinander und übereinandergelegten Ringen zusammengesetzt denken kann. Jeder Ring gerät in sich, aber in Abhängigkeit mit seinen benachbart gelegenen Ringen in Schwingungen, und zwar vollzieht sich der Vorgang in der Weise, daß die ursprünglich kreisrunde Form zu einer Ellipse deformiert wird, wobei abwechselnd große und kleine Achse ihre Funktion austauschen, während die Knoten in normaler Richtung feststehen und nur eine tangentiale Bewegung ausführen. Die Gleichmäßigkeit dieser Schwingungen setzt eine gleiche Dicke und gleiche Dichte, also eine homogene Masse voraus. Durch Auftragungen und ungleiche Belastungen der Ringe wird aber das Gleichgewicht gestört. — Auch der aufrechte Schnitt der Glocke schwingt um einen Knoten, dessen Lage durch die Form der Rippe bestimmt wird. Durch Verschiebung des Schwerpunktes infolge Veränderung des äußeren und inneren Profiles oder Auftragungen auf den begrenzten Linien, verschiebt sich auch die Lage des Ringknotens.

Die Kunst des Glockengießers besteht nun in der geometrischen Entwicklung der Rippe nach akustischen Gesetzen und deren Umsetzung in die Glockengestalt durch die Formung und den Guß. Dabei ist für ihn der Millimeter ein grobes Maß. Die durch den „Schwund" entstehenden Veränderungen kennt er aus Erfahrung. Unberechenbar für ihn ist aber die akustische Wirkung der Auftragungen, schon deshalb, weil Inschriften, Sinnbilder und Wappen auf den Mantel ungleich verteilt werden.

Die durch diese ungleiche Massenverteilung in den Wandstärken und Auftragungen hervorgerufenen klanglichen Störungen äußern sich durch Stöße, Schwebungen und in Verschiebungen

Digitized by Google

der „akustischen Konstanten". Bei Dutzenden von Glocken habe ich auf dem Wege der Präzisions-Prüfung die Natur und Größe dieser Erscheinungen nachweisen können. Im Laboratorium läßt sich bei sehr eingehenden Untersuchungen auch der Sitz des Fehlers feststellen. Ein Meisterstück der Glockengießerkunst bedeutet daher die Herstellung eines Rotationskörpers von vollkommener Symmetrie der Form und der Massenverteilung. Jeder Glockengießer strebt nach dieser höchsten Kunstfertigkeit, nach einer Unabhängigkeit von Fehlerquellen und nach einer solchen Sicherheit, die das Gelingen einer Glocke genau wie das der anderen gewährleistet. Daraus erwächst für den Besteller die Verpflichtung, von dem Gießer nicht zu verlangen, seine Zeit, Aufmerksamkeit und seine Kunst Nebendingen zuzuwenden.

Die Ausschmückung ist aber auch sinnwidrig!

Die Glocke stellt ein Ton-Instrument dar. Damit ist ausgesprochen, daß eine Bevorzugung des Äußeren eine Herabwürdigung der inneren Werte bedeutet. Diese Wechselwirkung tritt uns bekanntlich im Leben überall entgegen; am Menschen selbst und an den Dingen seiner Lebensführung; im Musikinstrumentenbau am deutlichsten bei den Streichinstrumenten. Ein Meister des Geigenbaues würde das Verlangen, den klingenden Körper seiner Violine mit Einlegearbeit zu versehen, als eine Erniedrigung seiner Kunst ablehnen. Ebenso unkünstlerisch und geschmacklos ist es, die Oberfläche der Glocke mit Verzierungen auszustatten und als ein Schaustück zu behandeln. — Nur der Dilettant stellt in sein Musikzimmer einen Flügel mit einem architektonisch und in Zierat reich ausgestatteten Gehäuse; der echte Künstler lächelt darüber. — Violinen unterscheiden sich äußerlich kaum in der Qualität; und doch finden sich Preisunterschiede von 20 Mark bis 40000 Mark. Wie tief steht dem gegenüber unser Glockengewerbe, das heute noch seine Erzeugnisse „pfundweise" verkaufen muß und selbst bei hervorragenden Klangwerten keinen höheren Preis zu fordern vermag. Diese Geringschätzung zeigt sich auch in manchen behördlichen Vorschriften über die Abnahme von Geläuten, in denen wohl eine peinliche chemische Analyse verlangt wird, aber eine Klanganalyse unbekannt ist. Also auch hier wird das Tote, das Metall, über das Lebendige, den Klang, gestellt.

Die Glocke scheint also einem unausrottbaren Mißgeschicke verfallen zu sein. Daher möchten diejenigen, die vorgeben, es ehrlich mit der künstlerischen Hebung unseres Glockengießergewerbes zu meinen, mit Nachdruck auf eine völlige Reinhaltung der Glockenoberfläche hinwirken und darauf verweisen, daß ihre klassische Form im unbekleideten Zustande den höchsten Genuß gewährt. Die Vergangenheit der Glocke mag der Denkmalpflege angehören, und diese hat sich große Verdienste erworben, wenn sie die in den alten Glocken liegenden kulturellen und kunstgeschichtlichen Dokumente der Nachwelt überlieferte. Aber die Zukunft kann nicht auf den gleichen Interessen aufgebaut, vielmehr muß nun dem Recht der Glocke Bahn verschafft werden, daß sie ein Denkmal akustischer Art darzustellen hat. — Diese Auffassung teilen auch vorwiegend die kirchlichen Kreise, und wer den wunderbaren Einfluß der Rippenform in ihrer verschiedensten Gestaltung auf das Klangbild eingehender verfolgt, dem erscheinen alle anderen Bestrebungen als leerer Tand.

Aber wo sind die Anwälte für diese Gedanken und gegen die herrschenden Ansichten? Die Glockengießer verharren gern bei dem, was auf dem Wege der Erfahrung oder durch Überlieferung erreicht worden ist. In Besorgnis geschäftlicher Schädigung fühlen sie sich gegenüber den an sie gestellten Ansinnen der äußeren Ausschmückung machtlos. Diejenigen, die sich zu dem Kreis der Glockenprüfer und Glockensachverständigen rechnen, haben sich für wissenschaftliche Anregungen als steriler Boden erwiesen und die Beurteilung des Glockenklanges als eine einfache Aufgabe aufgefaßt. Der Musiker glaubte auf Grund seiner Fachbildung auch zur Glockenprüfung befähigt zu sein, ohne zu ahnen, daß die Klangtheorie der Glocke und die Harmonielehre der Geläute eine ganz andere ist, als die des gelernten Musikers und daß eine Beurteilung nach seinen Vorstellungen zu falschen Bewertungen führen muß. Daß ein nach der Meinung des Musikers unreines Geläut eine wundervolle Einheit darstellen kann und umgekehrt, setzt viele Glockenprüfer in das größte Erstaunen. Bei einer solchen Sachlage und bei dem Mangel einer Organisation unseres Glockenwesens scheint eine Wandlung der Anschauungen aussichtslos. — —

Die Ausschmückung des Glockenmantels ist aber endlich auch deswegen sinnwidrig, weil die Glockenstube überhaupt nicht ein angemessener Ort für einen künstlerischen Aufwand dieser Art sein kann. Der Zugang ist gewöhnlich beschwerlich und wenig einladend, die Beleuchtung unzureichend und der freie Umgang zur allseitigen Besichtigung durch das Gebälk behindert. Darum fühlen sich nur wenige bewogen, des Glockenäußeren wegen den Turm zu besteigen; und wenn sie es taten, so standen sie vor einer Enttäuschung; denn Staub und schwer aus den Vertiefungen entfernbarer Vogelschmutz hatten den Zierat entstellt.

Digitized by Google

Aber man könnte die Scheu vor der Unbequemlichkeit der Besichtigung als einen Mangel an Kunstverständnis, das noch heranzubilden sei, deuten. Nein! Hier spricht ein überaus gesundes Volksempfinden, das einen Aufwand am Äußeren der Glocke für „deplaziert" erachtet und nur das „Lebendige" an ihr schätzt.

Soweit nun Auftragungen nach jahrhundertelanger Gewohnheit für unerläßlich gehalten werden, sind sie auf das Notwendigste zu beschränken und stets ringförmig anzubringen. Ein Rundstab am Schlagring, am oberen Rande ein Band. Berechtigung, auf der Glocke namhaft gemacht zu werden, haben nur der Schenker, der Gießer und Zeit und Ort der Herstellung. Auch genaue Angaben über Gewicht und Tonhöhe sind notwendig; letztere nach Schwingungszahlen. Da diese Zahlen aber erst nach dem Gusse mit Sicherheit feststellbar sind, so habe ich zu dem Auswege gegriffen, bei der Formung die Ziffer weg- und nach dem Gusse auflöten zu lassen. Alle diese Angaben sind am oberen Rande anzubringen.

Will man mit der Stiftung und durch den Klang der Glocken den Gemeindegliedern Tatsachen in Erinnerung halten oder Mahnungen zurufen, so bringe man Gedenk- und Spruch-Tafeln in den Vorhallen oder an anderen, täglich vor Augen tretenden Stellen der Kirche an. Solche Tafeln können nun zu Denkmälern künstlerisch ausgestaltet werden und bieten hierzu den weitesten Spielraum und den Vorzug längerer Lebensdauer.

Das tonerregende Werkzeug ist der Klöppel. Seine Funktion bestimmt seine eigenartige Gestalt, die besonders durch die kugelartige Verdickung und stielartige Verlängerung charakterisiert ist. Die Kugel ist der anschlagende Teil; der Stiel, an sich ein Ausgleich der Pendellänge, dient gleichzeitig als Griff beim Anschlagen oder Auffangen mit der Hand. Beide Teile sind daher glatt zu schmieden und am besten auf der Bank abzudrehen, wobei das unterste Ende eine kleine Wulst erhält, um das Abgleiten der Hand zu verhindern. — Den Klöppel künstlerisch ausgestalten zu wollen, wie es tatsächlich ernstlich vorgeschlagen worden ist, würde eine gebrauchswidrige Verirrung bedeuten.

Für die Aufhängung der Glocke wurden seit alters her Bügel über der Mitte der Haube angegossen, die sich kronenartig vereinigen. Diese Anordnung gab ein ausgezeichnetes künstlerisches Motiv. Da aber die Glocke ein Rundkörper ist, der im Laufe des Gebrauches gedreht werden muß, so ist die Henkelkrone die denkbar schlechteste Konstruktion der Aufhängung. Konstruktiv logisch durchdacht ist lediglich die Scheibenkrone, die in Zukunft allein in Frage kommen kann. Für eine bildnerische Ausgestaltung gewährt sie wenig Fläche, und wird diese ausgenutzt, so kann die Zweckmäßigkeit leicht gefährdet werden.

Das alte eichene Joch, die Schwingungsachse bot dem Zimmermann Gelegenheit, seine zünftige Kunstfertigkeit mit Axt, Stemmeisen und Säge und seinen Schmucksinn im Kerbschnitt zu zeigen. Mit Verdrängung des Holzes durch die eiserne Konstruktion ist eine gesunde Äußerung handwerklichen Kunstsinnes, zugleich auch ein klanglicher Vorzug verloren gegangen und Nüchternheit eingezogen. Diese durch Zierat zu verdecken, würde zwar die Glocke nicht in ihrem Wesen beeinträchtigen, aber nicht ausreichend motiviert erscheinen. Ebenso ist es unzweckmäßig, die übrige Läuteeinrichtung oder den Glockenstuhl zum Gegenstand künstlerischer Gestaltung zu machen. Hier liegt die Kunst ausschließlich in der Konstruktion.

Aus allen diesen Darlegungen ergibt sich nun, daß die Frage der äußeren Gestaltung eine ernste Lebensfrage bedeutet, die nur durch die konkurrierende Frage der musikalisch-akustischen Gestaltung voll erkannt werden kann. Die Gegenüberstellung beider führt zu dem Ergebnis:

Die äußere Kunst findet an der Glocke kein Feld der Betätigung und ist für die künstlerische Hebung unserer Glockengießerkunst eine Behinderung; sie hat vor dem geistigen Gehalte der Frage zurückzutreten und die Tatsache anzuerkennen, daß die Glocke ihrer Natur, ihrer Bedeutung und ihrer Verwendung nach kein Schaustück, sondern ein Problem der angewandten Akustik darstellt. Gleichzeitig ist festzustellen, daß die Kirche die Glocke überwiegend als ein „liturgisches" Instrument schätzt und auf das Äußere wenig Wert legt.

Dieser letztere Gedanke soll jetzt weiter verfolgt werden.

Bei meinen Reisen während der Enteignung erschien mir mein Vaterland als ein großes Trauerhaus. Wohl keine Maßnahme während des Krieges hatte eine solche Bestürzung und Entmutigung, namentlich in den ländlichen Kreisen und mittleren und kleinen Städten hervorgerufen, als die Glockenbeschlagnahme; und gern wollten die Gemeinden den besten Glockenschmuck hingeben, wenn sie dadurch den Klang hätten retten können. Während der Enteignung offenbarte sich eine rührende Anhänglichkeit zum Glockenklange, mit dem sie von Jugend auf ver-

Digitized by Google

wachsen waren, und der ihnen und der Heimat ungemein viel zu sagen hat. Schweigen die Glocken, so verliert der Ort jenen traulichen Zug, wie wenn die „Schwarzwälder" in der Wohnstube stillsteht.

Schon in früheren Veröffentlichungen habe ich auf diesen bedeutsamen Zusammenhang hingewiesen und gezeigt, daß das heimatliche Bild nicht nur zu sehen, sondern durch die Glocken auch zu „hören" ist. Und wenn sich die „Heimatschutzbewegung" auch der Glockenfrage annehmen will, worauf ich wiederholt hinzuwirken suchte, so sollte sie nur dieses Moment für ihre Bestrebungen nutzbar machen.

Welches überaus fruchtbare Feld sich hier eröffnet, dafür ist die Stadt Bautzen ein lehrreiches Beispiel. Von welcher Seite sich auch der Wanderer dem alten „Budissin" nähert, immer wird sein Auge gefesselt von einer Reihe ehrwürdiger Türme, die in malerischer Verteilung aus dem Gemäuer früherer Festungsbastionen herauszuwachsen scheinen, oder als Wahrzeichen kirchlichen Lebens mahnend gen Himmel ragen und dem selten schönen Stadtbilde den Rhythmus geben. Aber diese Bauwerke stehen nicht nur als stumme Zeugen alter Zeiten vor uns, sondern viele dieser Türme pulsieren mit ihren ehernen Stimmen im Getriebe des Stadtlebens. Mit nicht weniger denn 120 Schlägen, die sämtlich von einer mittleren Zone aus gezählt werden können, verkünden sie den Einwohnern die Mittag- und Mitternachtsstunde, und bis zur Enteignung nahmen vier Kirchengeläute am Wechsel des Menschenlebens teil. Auf drei Türmen werden heute noch zu allen Stunden des Tages und der Nacht die Schlaghämmer von Menschenhänden gerührt. Weder künstlich gebaute Schlaguhren und Läutemaschinen, noch moderne Unfall- und Feuermeldesysteme haben die alte Einrichtung der Türmer entbehrlich gemacht. Sie bilden ein Stück Poesie aus gemächlicher Zeit und möchten als ein wertvoller Teil der Heimatpflege nie beseitigt werden. Schon der aufmerksame Fremde empfindet in alledem eine Eigenart der Stadt; der angesessene Bürger aber fühlt sich mit seinen Glocken verwachsen und der langen Reihe ihrer Stundenschläge vermag er den Reiz eines Glockenspieles abzugewinnen, denn in dem treffenden Zusammenwirken seiner Schlagglocken besitzt die Stadt ein geradezu klassisches Beispiel.

Den Reigen der Stundenschläge beginnt die Ratsuhr, darauf folgen Lauenturm, Reichenturm und Petriturm. Diese Reihenfolge besteht schon seit Menschengedenken — die kleinste eröffnet, die größte beschließt den Reigen. Darin läge zunächst nichts Auffälliges. Das Überraschende und Anziehende ist die gesetzmäßige Beziehung der Tonfolge: Die vier Stundenglocken geben in melodischer Terzenreihe den verminderten Dreiklang mit kleiner Septime. Das Merkwürdigste dabei aber ist, daß jede nachfolgende Glocke mit ihrem ersten Obertone den Schlagton der vorangehenden nachklingen läßt und somit sich gleichsam ein geistiges Band durch die Reihe zieht.

Wie überaus wirksam diese Melodie aufgebaut ist, zeigt sich beim Sturmläuten. Wenn Petriturm und Lauenturm im schweren Tempo ihre verminderte Quinte A – Es erklingen lassen, so wird man unwillkürlich an Schillers Worte erinnert: „Hört ihr's wimmern hoch vom Turm!" Erschreckend und drohend wirkt aber der Eintritt des dazwischenliegenden C des Reichenturmes, der die Folge der Schläge schneller und aufregender macht. —

In mancher stillen Sommernacht hat mich dieses Spiel ergötzt. Möge es auch hier dazu beitragen, unseren Sinn hinzulenken und dafür empfänglich zu machen, daß ein Stadtbild nicht bloß sichtbar, sondern auch hörbar sein kann und daß darum die Glocken auch den heimatlichen Schutz verdienen.

Bisher wollten Denkmalpflege und Heimatschutz nur leblose Dinge dem Anblick erhalten und Heimat und Natur vor Entstellung durch Unverstand und Gewinnsucht bewahren; aber das Auge kann sich unangenehmen Eindrücken verschließen. Glocken vermögen jedoch nicht nur Mauerwerk, sondern auch Menschenherzen zu erschüttern, und ihr Ton dringt nicht nur durch Stein, sondern auch durch zugestopfte Ohren. Der Heimatschutz sollte daher einerseits unser ethisch wertvollstes Sinnesorgan vor dem Eingriff mißbrauchter oder schlechter Glocken, andrerseits aber auch die Glocken selbst schützen vor der unterdrückenden Fabrikpfeife und vor anderem vermeidbaren Lärme. Aber die Sorge soll sich nicht darauf und auf eine gute Auswahl und Zusammenstellung der Glocken zu Geläuten beschränken.

In meinen früheren Schriften habe ich wiederholt die Forderung aufgestellt und die Grundsätze hierzu gegeben, daß Kirchen, die im gegenseitigen Hörbereiche liegen, zu *Geläutegemeinschaften* nach musikalischen Gesichtspunkten verbunden werden sollten. Auch in dieser Beziehung bot Bautzen bis zum Eintritt der Enteignung ein Schulbeispiel. Es besaß eine solche Auswahl an Kirchenglocken, daß bei richtiger Anordnung und Verständigung eine regelrechte, in sich wiederkehrende, also unendliche Modulation in E-Dur durchführbar war. Trotzdem benutzte man als Festgeläut die denkbar schlechteste Verbindung eines A-Dur und eines H-Dur-Geläutes,

Digitized by Google

hielt also ein möglichst störendes Durcheinander als den geeignetsten Ausdruck der Freude. Verirrungen solcher Art sind aber weit verbreitet und bedürfen für die Zukunft einer Aufklärung, die nicht nur für Städte mit mehreren Kirchengemeinden, sondern ebenso auch für ländliche Verhältnisse Bedeutung hat.

In Sachsen habe ich oft Gegenden bereist, wo die Dorfgemeinden mit ihren Kirchtürmen so nahe aneinanderrücken, daß ein musikalisches Zusammenwirken ihrer Glocken um so mehr in Frage kommen kann, als hier nicht der Stadtlärm die Wirkung beeinträchtigt, dagegen die Ruhe zwischen den Ansiedlungen den Genuß erhöht. So finden wir z. B. in einem weiten Talgebiet der Oberlausitz eine ganze Kolonie von 8—11 Kirchorten eng aneinander gebettet und akustisch günstig von Höhenrücken umsäumt, so daß man von einem mittleren Standpunkte bei ruhigem Abendwetter fast alle Glocken hören kann. Nun denke man sich diese Geläute einigermaßen nach musikalischen Rücksichten zusammengestellt, in Modulationen aufeinanderfolgend und in Gruppen vereinigt, so läßt sich mit diesem Orchester zu den hohen Festen ein Konzert aufführen, das dem andächtigen Wanderer über Feld und Flur die herrliche Natur zu einem weihevollen Gotteshause gestalten wird.

Die Forderung nach Bildung solcher Geläute-Gemeinschaften wird also bei dem bevorstehenden Wiederaufbau eine planmäßige Erfüllung finden müssen. Dabei ist ganz besonders das Moment der Klangfarbe auszunützen. Es kommen nicht nur Moll- und Dur-Geläute in Frage, sondern auch tiefere Gußstahlgeläute, die durch ihren neuartigen Charakter und als verminderte Akkorde zweifellos das Zusammenwirken der Orchesterinstrumente einer solchen Geläute-Gemeinschaft wertvoll bereichern.

Eine Durchführung dieser Gedankengänge würde hier zu weit gehen; wie überhaupt zur weiteren Einführung in diese Fülle von Fragen auf die Schriften: „Vergleichende Bewertung der Bronze- und der Gußstahl-Glocken", Dieskau 1918, und „Wesen, Wertung und Gebrauch der Glocken", Wittenberg 1916, hingewiesen werden möchte, in denen sich auch Literatur-Verzeichnisse finden.

Jedenfalls hat die vorliegende Abhandlung den hohen heimatlichen Wert der Glocken erkennen lassen und einen Blick eröffnet in ein neues überaus fruchtbares Feld für die Bestrebungen und Betätigung der Heimatschutzbewegung. Gleichzeitig kann aber wohl kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß die Glocke nicht ein Objekt künstlerischer Ausschmückung, sondern vielmehr Gegenstand wissenschaftlicher Vertiefung sein sollte.

Über Glockenprüfung.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Die kommende Zeit wird reichliche Gelegenheit geben, Glocken zu prüfen, seien es Bronze-, seien es Stahlglocken. Kaufende Gemeinden handeln in ihrem Interesse, wenn sie sich an Glockenprüfer wenden; denn es handelt sich immerhin um beträchtliche Summen, um Anschaffungen, die Geschlechter überdauern und von der großen Öffentlichkeit wahrgenommen werden.

Die Prüfung der Glocken erstreckt sich auf Gehörseindrücke und auf ihre künstlerische Verzierung. Das erstere ist und bleibt die Hauptsache. Verständige Käufer werden begreifen, daß die Glocke zum Anhören da ist, nicht so sehr zum Angesehen-werden. Zudem wird die Glocke hoch hinauf auf den Turm gehängt und bleibt oft ganz verborgen ihr Leben lang. Und das währet Jahrhunderte hindurch. Es sterben eine große Reihe Geschlechter, von denen kein Auge geschaut, welchen Schmuck die Glocke trägt, welche Form ihr eigen ist, ihr, die ungezählten Gemeindemitgliedern die Geburts- und die Sterbestunde schlug. Daher sollte man endlich vernünftig werden und den Hauptwert der Glocke nicht auf das Sichtbare legen. Hauptsache bleibe der schöne Ton.

Die Nachprüfung der musikalischen Eigenschaften der Glocke erstrecken sich a) auf ihre akustischen und b) auf ihre musikalischen Werte.

Die akustische Bewertung der Glocke umfaßt die Bestimmung der Höhe ihres Anschlagtones, auch Hauptton genannt; ferner die Bestimmung der Mittöne, auch Beitöne, oder auch Nebentöne genannt. Die Bezeichnung Nebentöne hat das Mißliche an sich, daß sie leicht den Eindruck erweckt, als handele es sich dabei um „nebensächliche" Töne, wogegen diese Nebentöne gerade das ausschlaggebende Merkmal der Güte einer Glocke darstellen. Das, was an der einzelnen Glocke die „Musik" ausmacht, wird erzeugt durch diese sogenannten „Neben"töne. Daher will uns der Ausdruck Beitöne (oder auch Mittöne) unverfänglicher erscheinen.

Digitized by Google

Die musikalische Bewertung einer Glocke erstreckt sich auf das zusammengefaßte Klangbild der einzelnen Glocke, sowie auf die Abstimmung der einzelnen Glocken innerhalb einer Klanggruppe. Auf ein Dreigeläut angewandt, will diese Zweckbestimmung besagen: die Beurteilung, welchen Eindruck der Ton der einzelnen Glocke an sich, sowie die Verbindung von zwei und drei Glocken auf den urteilsfähigen Zuhörer macht, das ist Sache des musikalischen Geschmacks.

Darum setzt sich die Tätigkeit einer Glockenprüfung in der Hauptsache zusammen aus dem akustischen Abhören und aus der musikalischen Beurteilung.

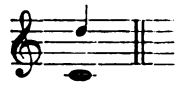
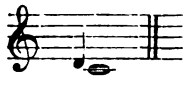
Das akustische Abhören ist grundlegend für alles weitere Beurteilen. Was nützt alle Formenschönheit, aller Bilderschmuck einer Glocke, wenn sie nicht stimmt innerhalb der Beitöne, nicht stimmt zu den übrigen Glocken des Geläutes.

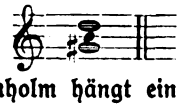
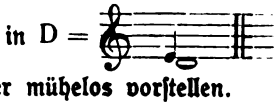
Laien verfallen gewöhnlich in den Fehler, daß sie nur nachprüfen, wie die Anschlagtöne der einzelnen Glocken zu einander passen. Sie überhören, daß ebenso wichtig die Nachprüfung der Beitöne der einzelnen Glocke ist. So können die Anschlagtöne säuberlich klingen, und doch kann das Geläut als Ganzes nichts taugen. Warum? — weil die Beitöne dem Glockengießer vorbeigelungen sind.

Die Beitöne einer einzelnen Glocke herauszuhören, ist wohl eines der schwersten Stücke der Prüfung. Diese Fähigkeit muß selbst der Musiker erst lernen, selbst der mit der Gabe des absoluten Gehörs. Dazu bedarf der Prüfende möglichster Ungestörtheit. Das Gute an der Sache ist, daß, je besser die Beitöne dem Gießer geraten sind, desto rascher das Urteil gewonnen wird.

Als die häufigsten Fehler kommen vor: die Terz liegt zwischen Dur und Moll. Dieser Fehler ist um so folgenschwerer, als jeder gutgegossenen Glocke in dem Terzbeitone der Hauptträger ihrer Musik beigegeben ist. — Ein zweiter Fehler ist dann festzustellen, wenn statt der Terz die Quart erklingt. Solche Glocken dürften wohl nur dann abnahmefähig erscheinen, wenn eine der kleineren Glocken des Geläutes diesen Quartenton als Anschlagton aufweist. Trotzdem bleibt diese Quartglocke noch immer von fraglichem Wert; denn unser Ohr ist nun einmal eingestimmt, die Glocke als Akkord der Tonika (im Sinne der Intervalle I—III—V) zu hören.

Ein dritter Fehler liegt dann vor, wenn die verminderte Quint (ges von c aus) vernehmlich zu hören ist in einem Geläute, das diese verminderte Quint nicht als Anschlagston aufweist. Diese Glocken sind aber nur insofern minderwertig, als diese Quint zu hören ist. Es gibt Glocken, die geläutet ihre Quint nur schwach, in vielen Fällen gar nicht hören lassen. In diesen Fällen darf man sich begnügen, die Tatsache der größeren oder kleineren Abweichung der Quint von ihrer reinen Stimmung festzustellen; aber den Klangcharakter der Glocke im großen und ganzen berühren diese kleineren Beimischungen nicht. Hauptsache ist und bleibt die Terz. Ist diese gelungen, dann ist, wenn auch nicht alles, sondern schon viel erreicht.

Als zweiter Beiton kommt nämlich in Betracht die Unteroktav. Diese muß genau festliegen. Nicht allzuselten ist sie zu tief. Mitunter bis zu einem Ganzton. So hörte Schreiber dieses vor kurzem eine D-Glocke mit überaus deutlicher Sekunde c =  Auch das tritt ein, daß die Sekund zu hören ist, also eine D-Glocke mit dem Unterton E = Es ist unglaublich, welche tollen Wanderungen die Beitöne annehmen können. So war bis zur Enteignung eine weittragende D-Glocke zu hören, die vernehmlich auf der benachbarten Sekund weiterbrummte: 

Bei Leipzig — in Lindenthal — hängt eine Glocke aus dem Jahre 1409, deren Schlagton h^1 ist. Dazu klingt aber nicht die Oberterz d als stärkster Beiton, sondern die kleine Unterterz gis. Der Ton d ist auch zu hören, als kleine Oberterz, aber verhältnismäßig schwach. Es ergibt die Glocke das Klangbild:  In der Sankt Gertrudkirche der evangelischen deutschen Gemeinde zu Stockholm hängt ein Glockenspiel von 36 Glocken, die sämtlich in der großen Untersekunde weiterklingen. Die E-Glocke summt weiter in D =  und so fort. Was das für eigentümliche Melodien gibt, kann sich jeder mühelos vorstellen.

Digitized by Google

Es ist also von größter Bedeutung, daß die Beitöne untereinander stimmen. Ist dies der Fall, dann tritt ein, was man so gern der Glocke nachsagt: sie klingt rein. Diese Beitöne zu hören, ist — noch einmal sei es gesagt — nicht leicht. Selbst der geübtere Hörer unterliegt Täuschungen. Es ist, als wenn nach einiger Zeit Tontaubheit einträte — entsprechend der Augenblendung bei fortgesetztem Hinschauen auf eine leuchtende Fläche. So ist es beispielsweise geschehen, daß einer der bedeutendsten Glockenprüfer durch den Widerhall in den Straßen einer Großstadt meinte, drei Glocken eines größeren Geläutes zu hören, während in Wirklichkeit nur deren zwei erklangen. Das sind die Folgen einer Überanstrengung der Gehörnerven.

Bis dahin vollzieht sich die Tätigkeit des Glockenprüfers auf rein akustischem Gebiete. Die Nachprüfung der musikalischen Seite eines Geläutes ist ungleich schwieriger. Sie hat zum Gegenstände die Abhörung der einzelnen Glocke, wie die Beurteilung der Gruppengeläute. Die einzelne Glocke wirkt in ihrer Tonstärke, und vor allem in ihrer Tonfarbe, je nachdem sie in leichter, mittler oder schwerer Rippe ausgeführt, je nachdem sie heiß oder in mäßigeren Hitzegraden gegossen, je nachdem sie hoch und damit eng, oder niedriger und damit breiter geformt worden ist. Auch der Standpunkt der Beurteilung spricht mit. Widerhallendes Gegenüber, Windrichtung, alles das will bei einer Beurteilung mit berücksichtigt sein.

Die Genauigkeit der Beitöne allein sichert durchaus noch nicht die Gesamtwirkung der einzelnen Glocke. Übrigens sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß diese Beitöne nicht in akustischer Abhängigkeit voneinanderstehen. So finden sich Abirrungen der Unteroktav zum Anschlagtone wie Abirrungen zu seiner Oberoktav; desgleichen stimmen Oberterz und deren Oktav (die Dezime) durchaus nicht immer überein, etwa wie beim Monochord.

Nun hängt es von der Durchdringungskraft des einzelnen Beitones ab, welchen Klangcharakter die Glocke beim Läuten erhält. So konnte es geschehen, daß eine Glocke zur Terz erhielt einen Ton, der mehr zu Moll als zu Dur neigte. Die Oktav dieser Terz aber trieb stark nach oben; beim Läuten drängte diese Glocke derart stark nach Dur, daß ein anerkannt scharfhöriger Beurteiler diese Glocke für eine Dur-Glocke erklärte, obwohl sie auf den Stimmgabelton in etwas gesteigertem Moll antwortete.

Der Läuteeindruck einer einzelnen Glocke ist gleich der Diagonale der Tonkoëffizienten. Darum ist eine Glocke nur halb geprüft, wenn ihre Teilintervalle festgestellt sind. Der Läuteeindruck nur entscheidet. Es gab Glocken, die eine herrliche Skala der Tonmeßinstrumente entwickelten, die aber den Beweis ihrer Schönheit beim Läuten teilweise schuldig blieben. Und umgekehrt: schön singende, schön klingende Glocken ergaben und ergeben nicht immer erwartete schöne, akustische Tonreihen.

Bei Beurteilung von Gruppengeläuten kommt es vor allem darauf an, festzustellen, wie sich die Toneinheiten verbinden. Daß hiefür das Ohr den zuverlässigsten Beurteiler abgibt, unterliegt wohl kaum einem Zweifel. Überhaupt dürfte die Beurteilung eines Geläutes durch das Ohr die Hauptarbeit bei jeder Glockenbeurteilung darstellen. Das schließt nicht aus, anzuerkennen, daß die Feststellung der akustischen Einheiten durch den Glockenprüfungsapparat dem Urteile den notwendigen realen Untergrund gibt.

Es ist die Forderung erhoben worden, Glockenprüfer durch Besuch von geeigneten Vorlesungen, durch theoretische Belehrungen heranzuziehen. So gut gemeint diese Absicht sein mag, sie kann nicht zum gewünschten Ziele führen; denn Glockenhören lernt man nur an Geläuten. Versuchsglocken bedürfen einer merklichen Größe. Je kleiner die Versuchsglocke, desto schwerer gestaltet sich das Abhören ihrer Intervalle. Darum kann man nur an Glocken und an deren Läuten akustische und vor allem letztentscheidende musikalische Wertschätzungen vornehmen. Glockenhören ist ein Ding für sich. Man kann als Musiker einen Ruf haben und doch auf diesem hier in Frage stehenden Gebiete versagen. Darum, wer Glockenhören lernen will, suche persönlichen Anschluß an einen, der es gelernt hat. Glockengießer wissen zumeist guten Bescheid, wer diese Art zu hören wirklich gelernt hat. Nicht jeder, der ein Zeugnis schreibt, genießt unter ihnen den Ruf, ein wirklicher Kenner zu sein.

Im allgemeinen gilt auch hier, man beuge beizeiten vor. Man vollziehe das Werturteil möglichst geheim in der Gießerei, im Auftrage des Käufers. Wozu braucht erst die Öffentlichkeit erfahren, wo ein Guß mißlang. Das kann dem besten Gießer widerfahren. Der Glockenguß hat seine Mucken; der Glockenprüfer aber darf keine haben. Auch der Glockengießer ist schließlich ein Mensch. Man mißtraue ihm nicht von vornherein. Vertrauen gegen Vertrauen. Und so fahren beide Teile am besten: der Gießermeister und der kaufende Pfarrer mit dem Glockenprüfer.

Digitized by Google

„Metrum".

Ein Beitrag zur Musikterminologie.

Von P. Cöleſtin Vivell O. S. B., Seckau (Steiermark).

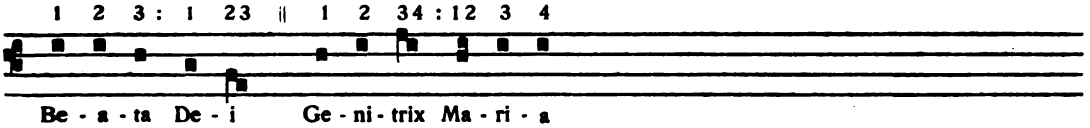
(Fortſetzung.)

II. „Metrum" Zahlmaß.

Nachdem wir geſehen haben, daß die Zeitmaße weder im antiken noch im chriſtlichen Geſange genau eingehalten wurden, konnte der Terminus „metrum" als Menſuralwert auf Einzeltöne keine Anwendung gefunden haben, ausgenommen bei der Schlußdehnung. Hatte er vielleicht die Bedeutung von Zahlmaß oder Stärkemaß oder Intervallmaß?

Im Sinne von Zahlmaß wurde „metrum" von den alten Muſikſchriftſtellern häufig gebraucht. Beginnen wir das Zeugenverhör mit Guido von Arezzo: „Metriſche Geſänge aber ſage ich, weil wir oft ſo ſingen, als ob wir Verſe nach Füßen zu ſkandieren ſcheinen, wie es geſchieht, wann wir eigentliche Versmaße ſingen." Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit, cum ipsa metra canimus. (Mikrol. c. XV, b. Gerb. II 16b.) „Eine nicht geringe Ähnlichkeit beſteht aber zwiſchen den Versmaßen und Geſängen, da die Tongruppen die Stelle von Versfüßen und die Abſchnitte die Stelle von Verſen vertreten, nämlich eine Gruppe im daktyliſchen, eine andere im ſpondäiſchen, eine andere im jambiſchen Metrum verläuft." Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae[1]) loco sint pedum et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa jambico metro decurreret. (l. c.) Über dieſe Versfüße unten Genaueres.

Daß Guido an den letzteren Stellen mit „metrum" nicht das Zeitmaß bezeichnen wollte, wird von den Auslegern des Mikrologus einſtimmig bezeugt. Der „anonyme Kommentar zum Mikrologus" der Wiener Handſchrift 2502 (Vivell S. 50) verſteht unter den „metrici cantus" Geſänge, deren Zahlrhythmus ſorgfältig abgemeſſen iſt: „Jetzt aber wird er (Guido) allgemeine Regeln aufſtellen für die Kompoſition von Geſängen, die mit beſonderer Sorgfalt ausgearbeitet ſind, und die er im folgenden „metriſche" nennt. Nunc vero dabit regulas communes quae in omnium modorum cantibus considerandae sunt et servandae, si accurati cantus sunt quos in sequenti metricos vocat. (fol. 12ᵛ.) Ferner: „Weil ſie nun Ähnlichkeit haben mit dem Metrum, gibt er (Guido) dieſen ſorgfältig abgemeſſenen Geſängen den Namen ‚metriſche'." Quia ergo retinent similitudinem cum metro, metricos cantus vocat eos qui accurati sunt. (fol. 13ᵛ.) Durch Beobachtung gleicher Zahlverhältniſſe der Töne wird nämlich eine ſchöne Phraſierung dieſer „metriſchen" Geſänge erzielt: „Es iſt ſtets darauf zu ſehen, daß die metriſchen Geſänge gut proportioniert ſeien durch gleiche Zahlen, wie 3:3 und 4:4." Semper cavendum est ut conferantur quantum ad metricos cantus . . . nunc aequae aequis, ut quatuor ad quatuor et par numerus ad parem, ut Beata Dei: tres tribus; Genitrix Maria: quatuor ad quatuor. (fol. 13ᵛ; Vivell Commentar. anon. 65):



Auch Aribo[2]) nennt die Geſänge wegen ihrer regelmäßigen Gliederung „metriſch": Nach Art der Verſe ſeien die Gliederungen einander gleich, wie wir ſie in den ſorgfältig abgemeſſenen Geſängen antreffen, die wir „metriſch" nennen können, z. B. in der Antiphon „Non vos relinquam orphanos". Eine ſolche Berückſichtigung iſt der Redefigur ähnlich, die „Kompar" heißt, weil ſie beinahe eine gleiche Zahl der Silben aufweiſt, von welcher

[1]) soni quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas ipsaeque solae vel duplicatae neumam id est partem constituunt cantilenae. (Gerb. II 14b) = „Töne, deren einer, zwei oder drei zu Gruppen vereinigt werden; dieſe Tongruppen bilden einzeln oder verdoppelt eine Neume, d. i. den (kleinſten muſikaliſchen) Satzteil", nämlich eine zwei- oder dreiteilige Notengruppe ähnlich den zwei- oder dreiſilbigen Versfüßen: Sicut enim syllabae et pedes sunt partes metri, ita in vocibus sunt phthongi id est soni quorum duo vel tres neumam i. e. partem cantilenae constituunt. (Walter Odington, Speculatio mus. IV, Couss. I 219b.)

[2]) Wenn dieſer Theoretiker bisweilen Ausdrücke der Unſicherheit gebraucht (ut mihi videtur — puto intelligendum sic esse (b. Gerb. II 215b) — ut arbitror (p. 216a), ſo können ſie einer ängſtlichen Wahrheitsliebe zugeſchrieben werden; denn auch der zuverläſſige Aurelian bedient ſich ſolcher Ausdrücke: ut arbitror (Gerb. I 45b), ni fallor (45a, 61b), ut reor (49b).

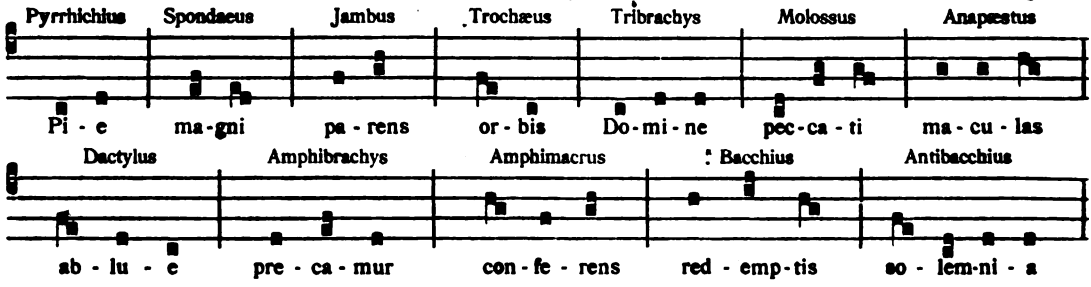
Digitized by Google

Cicero sagt: nicht als ob wir die Silben zählen müßten, denn dies wäre kindisch, sondern weil es so der Brauch mit sich bringt. Item ut more versuum distinctiones aequales sint, sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos metricos dicere possumus, ut „Non vos relinquam orphanos alleluia, vado et veniam ad vos alleluia, et gaudebit cor vestrum alleluia". Talis consideratio similis est rhetorico colori qui compar[1]) dicitur, qui constat fere ex pari numero syllabarum. Hoc non de numeratione nostra fiet, dicit Tullius, nam id puerile est, sed tantum afferet usus. (Aribo, Mus. Gerb. II 227 — Cicero ad Herenn. 4, 20.[2])

Wie Johannes Cotton und nach ihm Johannes von Muris (Specul. mus. l. VI, c. 50, Coussem. II 265a) berichten, war es Brauch bei den Musikschriftstellern, die regelmäßigeren Gesänge der Ähnlichkeit halber „metrische" zu nennen: Cantus autem hujusmodi Musici accuratos vocant, quod in eorum compositione cura adhibeatur. Hos etiam metricos per similitudinem appellant, quod more metrorum certis legibus dimetiantur, ut sunt Ambrosiani. (Joh. Cott. Mus. c. 19, Gerb. II 255b.) Die hier erwähnten ambrosianischen Gesänge haben nach Aurelian von Reome nicht metrischen, sondern rhythmischen Bau; sie sind nach der Zahl der Silben und nach dem Gefühl des musikalisch-gebildeten Ohres komponiert: Rhythmus namque metris videtur consimilis: quia est modulata verborum compositio, non metrorum examinata ratione, sed numero syllabarum atque a censura dijudicatur aurium ut pleraque Ambrosiana carmina. (Mus. discipl. c. 4, Gerb. I 33b), vgl. oben Cicero: „aures tacito eum (modum) sensu definiunt" und Traube: „silbenzählende Metrik oder besser Rhythmik".

Die Zählung bezog sich nicht bloß auf die syllabischen Töne, sondern auch auf die melismatischen, d. h. auf die Tongruppen. Während die Einzeltöne kurz[3]) genannt wurden, galten die doppelten als lang; beide wurden daher mit den metrischen Kürzen und Längen verglichen und erhielten die Namen der entsprechenden Versfüße; z. B. Jambus, Spondeus, Daktylus: Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa jambico metro decurreret. (Guido Mikr. XV; Gerb. II 16b.)

Die Notenbeispiele hiezu liefert der Anonymus bei Coussemaker II 490, wie folgt:



Auch bei Elias Salomon gilt eine zweiteilige Notengruppe als ein langer Ton: Litera est ibi loco subjecti et cantui servit in eo quod cantus praedominatur et decorat dictionem: et ideo in cantu dicto corripienda quandoque longum habet accentum

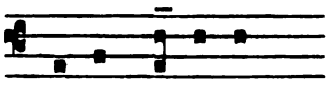
[1]) Indem Aribo den Kompar der Rede auf den gregorianischen Gesang anwendet, vergleicht er dessen Rhythmus mit demjenigen der oratorischen Sprache; ganz im Einklange mit Guido, der diese regelmäßige Phrasierung der cantus accurati oder metrici ausnimmt von den übrigen Gesängen, deren Satzteile bald länger, bald kürzer sein können wie in der Prosa. Daher nennt er sie „gleichsam-prosaische" Gesänge: Sunt vero quasi prosaici cantus qui haec minus observant, in quibus non est curae, si aliae majores, aliae minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum. (Mikrol. Gerb. II 16b.) Guido nennt solche Gesänge „gleichsam-prosaische", weil sie, im Gegensatze zum regellosen Sprachrhythmus, wenn auch keinen symmetrischen Satzbau wie die Verse, so doch wenigstens einen proportionierten Bau aufweisen. Die Vergleichung des gregorianischen Rhythmus mit dem oratorischen und dem gleichsam-prosaischen ist daher nichts „Neues und Unerhörtes". (Vivell, „Greg. Gesang", Graz, Styria 1904, S. 94 ff. und Greg. Blatt 1911, S. 114, 1912, S. 4.)

[2]) Diese Zählung der Töne setzt voraus, daß alle Choralnoten annähernd gleiche Zeitwerte hatten; denn nur in diesem Falle können die Töne wie Einheiten gezählt werden. So erklärt es sich auch, warum Nson für die Sequenzen die Regel aufstellen konnte, daß jede Note eine Silbe erhalten soll: Singuli motus cantilenae singulas syllabas debent habere (Schubiger, Sängerschule von St. Gallen, S. 42), gleichviel, ob der Ton eine Punkt- oder eine Strich-Neume hatte, gleichviel, ob die Silbe kurz oder lang war und die metrischen Silbenwerte in den verschiedenen Strophen wechselten oder sich gleich blieben.

[3]) Vgl. Hucbald: „die Schlußtöne sind lang, die übrigen kurz" ultimae (morulae) longae, reliquae breves sunt (Gerb. I 183a.)

Digitized by Google

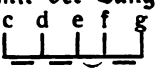
et e converso quandoque producenda brevem habet accentum ... Sicuti dictio „Dominus" productum habet accentum super prima syllaba „Do" et reliquae duae syllabae correptum habent accentum: ita primus punctus producetur (■) et reliqui duo (▪) corripientur honesto modo. (Scientia art. mus. XXI, Gerb. III 44.)



Metrische Füße sind demnach in der Musiksprache des Mittelalters syllabische und melismatische Töne, je nachdem eine Wortsilbe mit einer oder zwei Noten versehen ist, weil ihre Einheitszeit eine Kürze, folglich zwei Einheitszeiten eine Länge ausmachen.

III. „Metrum" Intervallenmaß.

Der Begriff „Maß" (metrum) wurde auch verbunden mit dem Raum-Maße der Tonintervalle, d. i. mittels der Monochordmessung. Das Monochord bildete nämlich den ersten Unterrichtsgegenstand in der Musikschule. Der Gesangsunterricht begann mit der anschaulichen Lehre von den Saitenlängen der Tonintervalle auf dem Monochord. Da auch die Metrik ein Unterrichtsfach bildete, so verglich man die metrischen Zeichen der Länge und Kürze mit der Länge und Kürze der großen und kleinen Sekund auf diesem Saiteninstrument:



„Es ist," sagt Guido, „zu beachten, daß je nach der Zunahme der Bewegung auch das (Saiten-) Längemaß zunimmt; z. B. hat die große Terz das Doppelte der großen Sekund, folglich auch das doppelte Maß. Das Längemaß ist aber (auch das Zeichen für) die Dauer jeglicher Silbe, welches die Grammatiker als Zeitmaß über die langen und kurzen Silben schreiben."

Intueri ergo libet, ut, secundum quod creverit motus,[1]) crescat et tenor, verbi gratia: ditonus duplum est tono, propterea et duplum habebit tenorem. Tenor autem est mora uniuscujusque vocis, quam ut tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt. Ex supradictis autem motibus alii exsistunt integri, id est, qui monochordum regulariter partiuntur ut tonus et reliqui; alii autem ab integritate deficiunt, qui monochordum aequis ponderibus dividi nequeunt ut semiditonus. (De modorum formulis, c. I; Gerb. II 38a, Couss. II 79a.)

Wie Guido hier den Ganzton mit dem metrischen Zeichen der Länge vergleicht, so geben andere Theoretiker dem Halbton und Ganzton je nach deren Lage die Namen der Versfüße; von den alten Griechen

Porphyrius: symphonias dico et pedum rationes connaturales et propinquas esse.[2])

Ps.-Aristoteles: ut pedes carminum proportionem aut paris ad par aut dupli ad subduplum aut aliam aliquam inter se obtinent; ita soni, quibus consonantia continetur, motus portionem inter se aliquam servant et rationem clausulae (Probl. XIX 40).

Plutarch schreibt, daß das Motiv der Opferspende-Melodie a—f lautete und in Verbindung mit dem langen Versfuße des Liedertextes stand, folglich das Intervall und der Versfuß denselben Namen „Spondaeus" trugen (b. Westphal, Plutarch. 1866, S. 45). Demselben Autor zufolge scheinen die Alten bisweilen die Tonintervalle absichtlich den Versfüßen angepaßt zu haben, indem sie den Ganzton auf eine lange Silbe und den Halbton auf eine kurze verlegten (a. a. O., S. 669).

Aristides Quintilian vergleicht den Ganzton mit einer Longa, den Halbton mit der Brevis und den Viertelston (enharmon. Diësis) mit einem Halblaut: literarum magnitudines toni intervallis numero pares monstrantur. (Meibom 45.)

(Fortsetzung folgt.)

[1]) Motus vocum qui sex modis (intervallorum) consonanter fieri dictus est (Mikrol. c. XVI, Gerb. II 17b; v. cap. IV, Gerb. II 5b.)

[2]) Den vollständigen deutschen u. lateinischen Text der Traktate siehe im Greg.-Blatt 1910 XI, S. 131 ff., 1911, S. 113; Greg. Rundschau 1912, S. 37 und Cäcilien-Vereinsorgan, 1914, S. 104.

Digitized by Google

Vereins-Chronik.

1. In diesen Tagen sind fünfzig Jahre seit der Gründung des Cäcilienvereines verflossen. Bei dieser Gelegenheit danken wir Gott dem Herrn für den Segen, den Schutz und die Gnade, die er unserem Arbeiten und Streben schenkte. Wir gedenken auch mit Dankbarkeit all der lieben Toten unseres Vereins, zumal seines Gründers Franz Witt; sie alle mögen ruhen in Gottes heiligem Frieden.

Eine literarische, musikalische oder sonst irgendwie äußere Feier ist durch die Zeitverhältnisse ausgeschlossen. Im Geiste aber finden wir uns zusammen und erneuern unsere Vorsätze und blicken wieder auf zu unseren Idealen der gottesdienstlichen, heiligen Tonkunst.

Mit dröhnendem Schlag klopft eine neue Zeit an das eherne Tor der Welt und der Geschichte. Über allem Werden waltet Gottes Vorsehung. Jesus Christus ist derselbe gestern und heute und in Ewigkeit (Hebr 13, 8).

2. Zum fünfzigjährigen Priesterjubiläum des hochwürdigsten Herrn Prälaten Dr. Ahle (**Augsburg**; vgl. diese Blätter 1918, S. 78) hat der Diözesan-Cäcilienverein für das Bistum Augsburg dem Jubilar eine geschmackvoll gedruckte Adresse überreicht, die folgenden Wortlaut hat:

Hochwürdigster Herr Prälat!
Hochverehrter Herr Ehrenpräses!

Unter den Vielen, denen der Tag Ihres fünfzigjährigen Priesterjubiläums ein Tag teilnehmendster Freude ist, dürfen jene sich als Ew. Gnaden besonders nahestehend erachten, welche durch die Pflege der heiligen Kirchenmusik wie durch ein besonders enges Band mit Ihnen verbunden sind, ja welche in Ihnen als ihrem Ehrenpräses ein herrliches und verdienstvolles Vorbild verehren.

Von Jugend auf verband sich schon in Ew. Gnaden die Sehnsucht nach dem heiligen Priestertum mit der Pflege ernster und kirchlicher Musik; unzertrennlich gingen die von Gott geschenkten Gaben des heiligen Amtes mit der Liebe zur Tonkunst durch ein reiches Priesterleben. Aus dem persönlichen Umgang mit den unvergeßlichen Koryphäen zur Zeit der Wiedererweckung der reinen Kirchenmusik, vor allem aber des feuerdurchglühten Dr. Franz Witt, und aus dem Geiste eines Carl Proske und Johann Georg Mettenleiter, der Sie damals noch umwehte, brachten Sie die Begeisterung für die edelste Form heiliger Kirchenmusik in unsere Diözese. Gleichzeitig erfolgte die Gründung des Diözesan-Cäcilienvereins, dem Ew. Gnaden von Anfang an angehörten und den Sie unter Ihrer Vorstandschaft zu hoher Blüte emporhoben. Vom Chor der Studienkirche in Dillingen aus lehrten und wirkten Sie als ein mächtig anregendes Beispiel und setzten durch den Wohllaut und die Formenschönheit Ihrer Kompositionen, nicht minder durch Wort und Schrift diese Tätigkeit fort bis zum heutigen Tage.

Wer kann ermessen, in welch hohem Grade Sie durch Ihr Wirken das hochheilige Opfer des Neuen Bundes verherrlicht haben? Schließt sich doch Ihr ganzes Lebenswerk in Verherrlichung der heiligen Liturgie zusammen!

Darum bringen die Mitglieder des Diözesan-Cäcilienvereins Ew. Gnaden die herzlichsten und innigsten Glückwünsche zu Ihrem fünfzigjährigen Priesterjubiläum dar und bitten dankerfüllten Herzens den Herrn des Himmels um allen Reichtum seines Segens für Sie und für Ihr Wirken.

Zum bleibenden Andenken an den heutigen Jubeltag werden die feierlichen, kräftig-schönen Vesperharmonien, durch welche Sie all die Jahre hindurch vom Chor der Studienkirche in Dillingen aus das Lob Gottes verkündigten, im Drucke erscheinen, damit an vielen Orten Ihr Wunsch erfüllet werde: Cantate Domino, quoniam magnifice fecit: exulta et lauda habitatio Sion, quia magnus in medio tui Sanctus Israel. Freudig stimmen wir zu und sagen: Bonus est psalmus: Deo nostro sit iucunda decoraque laudatio.

In dankbarster Verehrung

Den 1. August 1918. Die Vorstandschaft des Diözesan-Cäcilienvereins.

Aus Zeit und Leben.

1. Nun haben wir wieder zwei musikwissenschaftliche Organe: die von der Deutschen Musikgesellschaft herausgegebene „Zeitschrift für Musikwissenschaft" (Schriftleiter: Dr. Alfred Einstein, München) und das vom Bückeburger Institut für musikwissenschaftliche Forschung herausgegebene „Archiv für Musikwissenschaft" (Schriftleiter: Dr. Max Seiffert, Berlin; Dr. Johannes Wolf, Berlin; Dr. Max Schneider, Breslau). Beide Organe erscheinen im Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. Wir freuen uns der neuen Zeitschriften von Herzen und geben gern der Hoffnung Ausdruck, daß sie zur Förderung gediegener Musikwissenschaft und damit auch zur Hebung ernster Musikpflege ersprießlich und erfolgreich auf lange Jahre wirken mögen. Unseren Vereinsmitgliedern empfehlen wir sie angelegentlichst.

2. Dr. Fritz Volbach, seit kurzem städtischer Musikdirektor in **Münster i. W.**, wurde zum außerordentlichen Professor in der philosophischen Fakultät in Münster ernannt. Außer seinen sonstigen kompositorischen und literarischen Arbeiten ist er in kirchenmusikalischen Kreisen besonders durch sein Interesse für den gregorianischen Choral bekannt geworden.

Digitized by Google

Im Lesezimmer.

Die von Prof. Weinmann (Regensburg) im Pustetschen Verlage herausgegebene Sammlung **„Kirchenmusik"** bietet mit ihren handlichen, gediegenen und dabei sehr billigen Bändchen eine wahre Rüstkammer des Wissens für den Kirchenmusiker. So ist das siebte, von Ludwig Becker O. F. M. geschriebene Bändchen ein **Kurzer Leitfaden für den Unterricht im gregorianischen Choral** (besonders in Seminarien), der in seiner knappen und doch hinreichend ausführlichen Lehrart manchem Chorallehrer willkommen sein wird und auch zum Selbststudium dem Anfänger gute Dienste leistet.

Das achte Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" bringt eine wertvolle und gediegene Arbeit von Dr. Otto Drinkwelder **„Grundlinien der Liturgik. Zur Einführung in die römische Liturgie der Neuzeit"**. Der Verfasser geht von dem Gedanken aus, daß der Kirchenmusiker mitten im reichen Leben der Liturgie steht und selbst tätig in den Verlauf der liturgischen Verrichtungen eingreift, daß ihm deshalb eine „Orientierungskarte" erwünscht sein dürfte, die ihm über seine Aufgabe und Stellung im großen Komplexe der liturgischen Handlungen Aufschluß gibt. Dementsprechend will er keine genaue Einzelbeschreibung der liturgischen Funktionen geben; es kommt ihm auf den Zusammenhang des großen liturgischen Organismus und dessen Verständnis an. Drinkwelder behandelt im ersten Abschnitte die Elemente der liturgischen Handlung (Personen, Gebrauchsgegenstände, Raumgestaltung, Texte), im zweiten Abschnitt die Zusammenfassung der Elemente zur liturgischen Einheit in Gebet, Opfer und Gnadenspende, und im dritten Abschnitt die Gruppierung der liturgischen Einheiten zum Kirchenjahr und zum kirchlichen Leben des einzelnen wie der Gemeinde. Sein Buch ist eine knappe, aber doch reichhaltige und anregende Orientierung über den jedem echten Kirchenmusiker so sehr am Herzen liegenden Gegenstand. Es bietet Stoff zu Vorträgen im Kirchenchor und in anderen katholischen Vereinen, auch zu liturgischen Predigten. Möchte es gern und fleißig gelesen und gebraucht werden.

Die **Einführung in die lateinische Kirchensprache**, die der Gymnasiallehrer Johann Ries (Bayreuth) als neuntes Bändchen der gleichen Sammlung veröffentlichte, verwendet als Übungsmaterial nur solche lateinische Sätze, die aus Brevier und Missale entnommen sind. Aus längerer, eingehender Beschäftigung mit dem Werkchen heraus hat sich der Unterzeichnete das Urteil gebildet, daß es durchaus zweckentsprechend gearbeitet ist. Es gibt so manche Kirchensänger und sonstige Freunde der Liturgie und der religiösen Tonkunst, die keine Gelegenheit hatten, außer der Muttersprache oder der einen oder anderen modernen Fremdsprache auch das Latein zu erlernen, die aber gern etwas Zeit und Mühe darauf verwenden würden, sich die Hauptsachen aus der klangvollen und schönen Sprache der Kirche anzueignen. Wenigstens in dem Maße, daß sie sich eventuell mit Hilfe einer Übersetzung ein Verständnis des liturgischen Textes verschaffen könnten. Dazu ist die von Ries uns geschenkte Arbeit ein guter und zielsicherer Führer. Man denke auch an Kirchenmusikschulen und Frauenklöster, an Lehrer- und Lehrerinnenseminarien, an reale Schulen für Knaben, an Höhere Mädchenschulen. Wieviel Gewinn für das spätere Leben kann da ein „Nebenkursus" in der lateinischen Kirchensprache bringen, zumal wenn er in den Händen eines tüchtigen, für die Liturgie begeisterten Lehrers liegt.

Die von F. Höfer geschriebene **Instrumentationslehre mit besonderer Berücksichtigung der Kirchenmusik** (Doppelbändchen 10/11 derselben Sammlung) wurde in diesen Blättern (1914, S. 22 f.) bereits ausführlicher besprochen; sie ist (mit dem ebenfalls im Pustetschen Verlage erschienenen Anhang: **Partiturbeispiele**) eine praktische und verdienstvolle Arbeit.

Das 12. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" bietet wiederum einen Beitrag aus der Feder des tüchtigen Otto Drinkwelder: **Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik.** Es zerfällt in zwei Hauptteile. Im ersten Abschnitt werden Grundsätze über das Verhältnis von Gesetz und Praxis in der Kirchenmusik dargelegt. Hier werden die Fragen erörtert, wer kirchenmusikalische Vorschriften gebe, wen, wann, wie und wozu die Vorschriften verpflichten, wie sie zu erklären seien, was von der Erfüllung einer bestehenden kirchenmusikalischen Vorschrift enthebe und was eine solche Vorschrift selbst aufhebe, was in Pflichtenkollisionen und Zweifeln zu tun sei und wie Gesetz und Praxis miteinander in Einklang zu bringen seien. Man erkennt sofort, daß der Verfasser in diesem ersten Hauptteil des Buches den Anschluß an die Art gesucht und gefunden hat, in der man heutzutage meistens in der katholischen Moraltheologie den Traktat über die (menschlichen) Gesetze zu behandeln pflegt. Das ist entschieden zu loben. Vor und nach dem Erscheinen des bekannten Kienleschen Buches „Maß und Milde" wäre manche unnötige Verwirrung vermieden worden, hätte man sich in den beteiligten Kreisen stets mit bewußter Absicht auf diesen Standpunkt gestellt. Die kirchlichen Gesetze über die Kirchenmusik sind doch zweifellos nach denselben Regeln zu beurteilen wie diejenigen kirchlichen Gesetze, die für andere Materien gegeben wurden. Diesen Grundgedanken führt Drinkwelder in trefflicher, durchweg besonnener Weise durch. In einigen wenigen kleinen Punkten mag der eine oder andere Moraltheologe eine von der Auffassung des Autors etwas verschiedene Meinung haben. In der Hauptsache werden alle katholischen Moralisten geneigt sein, sich dem Verfasser anzuschließen. Natürlich ist heute auch auf den inzwischen veröffentlichten neuen codex juris canonici hinzuweisen. Danach ist also die Ausführung Seite 52 dahin zu berichtigen, daß zur Gewohnheit gegen das Gesetz 40 Jahre erforderlich sind. Im zweiten Hauptteil gibt Drinkwelder eine Erklärung des Motu proprio des Papstes Pius X. vom 22. November 1903 (nicht 1913, wie es Seite 70 durch ein Versehen zweimal heißt). Auch dieser Kommentar ist geschickt und gut gemacht. Das Buch Drinkwelders hat mir aufrichtige Freude bereitet. Man erkennt

Digitized by Google

darin den glücklich geratenen Versuch, die aufrichtige Begeisterung für die Kirchenmusik und den ernsten Willen zu ihrer Förderung in Einklang zu halten mit den berechtigten Ansprüchen der besonnenen und ruhig abwägenden Moral- und Pastoraltheologie. –

Indem wir die Besprechung der noch übrigbleibenden Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik" fürs nächste Mal aufsparen, möchten wir noch aufmerksam machen auf den von Johannes Cordes herausgegebenen **Literarischen Ratgeber für Musikfreunde.** (Borromäusverlag Bonn 1918; 2 Mk.) Es zeugt von einem erfreulichen Einblick in die Kraft und Macht der Tonkunst, daß der Borromäusverein nun auch für sie einen „Ratgeber" geschaffen hat. Wer in diesem Verzeichnisse, das sowohl die Theorie wie auch die Praxis berücksichtigt, das eine oder andere vermissen sollte, ist auf die Vorbemerkung des Herausgebers zu verweisen, der „die Schwierigkeit der Verhandlungen mit manchen Musikverlegern" hervorhebt. Hoffentlich glättet sich das mit der Zeit. Aber auch so ist das reichhaltige, aus ernster Musikauffassung geborene Buch herzlichst zu empfehlen. Es kann manchem manchen guten Dienst tun.

Zum Schluß sei noch erwähnt, daß **Max Hesses Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1919** (34. Jahrgang; Preis gebunden in zwei Teilen [Notiz- und Adreßbuch getrennt] 4.50 Mk.; Max Hesses Verlag, Berlin W. 15) prompt erschienen ist. Wir glauben es dem Verlag und der Schriftleitung gern, was sie im Vorwort bemerken, die einzelnen Angaben hätten „mühselig wie noch nie seit Bestehen des Kalenders" zusammengetragen werden müssen; die Schwierigkeiten im 4. bzw. 5. Kriegsjahre seien nahezu unüberwindlich geworden. Desto mehr freuen wir uns, daß wir unseren altbewährten Hesseschen Kalender diesmal wieder bekommen haben. Neben dem hübschen Notizbuch und allerhand Mitteilungen über Musikzeitschriften, Musikverleger, Musikverbände, Bühnen usw. bietet er wieder sein umfangreiches Adreßbuch, das natürlich am ausführlichsten Deutschland berücksichtigt, aber weiter auch Österreich-Ungarn, die Schweiz, Luxemburg, die Niederlande, Dänemark, Norwegen, Schweden, die Türkei in Betracht zieht. Möge das Jahr 1919, für das dieser vortreffliche Musik-Kalender berechnet ist, der deutschen Musik ein Jahr des ernsten Aufstiegs sein in friedlicher Kulturarbeit. H. Müller.

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1918, 7/8: Eine neue Kundgebung des Heiligen Vaters im Sinne des Pianischen Motu proprio. – Über die Entwicklung der Tonkunst. (Forts.) – Den scheidenden Kirchenglocken und Prospektpfeifen. 2. Teil. (Forts.)

2. Der Chorwächter (Einsiedeln) 1918, 6: Harmonie zwischen Orgel und Altar. (Friedr. Frey.) – Katholische Liturgie. (Herm. Pöll.)

3. St. Gregoriusblad (Haarlem) 1918, 9: De Introitus Salve sancta Parens. (F. Mannaerts.) – Programma van de nitvoering van den Alkmaarschen St. Gregoriusdag op 17 September a. s. – De Missa Lauda Sion van Palestrina. (A. Smijers.) – 10: Een veteraan der Nederlandsche kerkmuziek. (J. A. S. van Schalk.) – Gedachten en opmerkingen omtrent het kerkelijk Orgelspel. (J. A. Borrenbergs.) Gewestelijke St. Gregoriusdag te Alkmaar. – Eenige moeilijkheden in het Gregorianische Rythme. (Dom G. Sergent.) – Een biddende componist: Edgar Timel.

4. Gregorius-Blatt (Düsseldorf) 1918, 9/10: Pentatonik im Choral. (H. Bewerunge.) – Die fünfstimmigen Werke Palestrinas. (Bäuerle.)

5. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1918, 9/10: Zum heiligen Schutzengel. – Palestrina und seine Bedeutung für die katholische Kirchenmusik. (C. Cohen.) [Forts.] – Das geistliche Lied. (Joh. Schulte.) [Schluß.]

6. Monatsschrift für Schulgesang (Essen, Ruhr) 1918, 5: Wie erzielt der Lehrer eine gute Disziplin im Chorgesang. (Arnold Menne.) – Wo wir halten. (Ernst Paul.) – Romain Rolland. (Artur Sturm.) [Schluß.] – 6: Musik und höhere Lehranstalten. (Ernst Paul.) – Friedrich Burghard Beneken. Gedenkblatt zu seinem 100. Todestage. (Paul Winkelmüller.) – Peter Müller, der erste hessische Seminarmusiklehrer. (H. Müller.) – 7: Musikfeindliche Vorstöße. (Waldemar Banke.) – Friedrich Burghard Beneken. Gedenkblatt zu seinem 100. Todestage. (Paul Winkelmüller.) [Schluß.] – Naturgeschichte des deutschen Volksliedes. (Wilhelm Schremmer.) – Johann Erasmus Kindermann (1616–1655.) [E. Dahlke.]

7. Musica Divina (Wien) 1918, 6: Liturgia Emantina. II. Allgemeines. (Alban Schachleiter O. S. B.) – Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. Das erste Drittel des 19. Jahrhunderts. (Richard v. Kralik.) [Forts.] – Wie unsere Romantiker in ihren neuen Messen das Leben Jesu erzählen. (Leopold Hirschberg.) – Musikalische Geheimnisse aus Prag. (Franz Moißl.) – 7/8: Die Missa Resurrexi von Max Springer. (Einführung und praktische Winke.) [Josef Lechthaler.] – Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. Ein Grundriß. (Richard v. Kralik.) [Forts.] – Ein Kalendarium für den Volkskirchengesang. (Matthias Heumann.) – Musikalische Geheimnisse aus Prag. (Franz Moißl.) [Forts.]

8. Musica Sacra (Regensburg) 1918, 10/11: Bronze- oder Gußstahlglocken? (Johannes Biehle.) – Die Schule von Cambrai. (Karl Weinmann.) – Musikalische Haus- und Lebensregeln. (Robert Schumann.) – Haller-Studien. (W. Hohn.) – St. Cäcilia. (Bonifatius Kiefer l.) – Joseph Rheinbergers Messen V. (Joseph Renner.)

Digitized by Google

Neue Musikalien

aus dem Verlag der Badenia, A.-G., Karlsruhe

Weitzel, W., Op. 5, **Trauerklänge.** Sammlung von 10 Grabliedern für 1-, 2-, 3- und 4stimmigen Frauenchor, mit und ohne Orgel, darunter 4 Trauergesänge für gefallene Soldaten bei kirchlichen und weltlichen Trauerfeiern, hoch 4°, 12 S. Mk. 1.50.

Berner, Otto A., **Drei leichte Grabgesänge** für den praktischen Gebrauch, hoch 4°, 8 S., 70 Pf.
Inhalt: 1. Berner, Op. 33,4 . . . „Du hast's vollbracht". Für 4stimmigen gem. Chor bzw. für 2 Frauen- oder Knabenstimmen.
2. Berner, Op. 33,2 . . . „Wir stehn ums Grab". Für 3stimmigen Frauen- oder Knabenchor.
3. Frey, C., „Letztes Grüßen". Für 4stimmigen Frauen- oder Knabenchor.

Ferner empfehlen wir erneut folgende Gesänge bei Friedensandachten verwendbar, auch für einfache Landchöre:

Frey, C., **„Hehre Friedenskönigin".** 1- oder 2stimmiges Chorlied zu Maria der Friedenskönigin. Partitur 30 Pf., Singstimme 10 Pf.

Weitzel, W., **Zwei leichte Marienlieder** für Krieg und Frieden. 1. Die Mutter der Betrübten, 2. Die Friedenskönigin für 2stimmigen Frauen- oder Knabenchor mit Orgel oder Harmonium. Partitur 35 Pf., Singstimme 20 Pf.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Kirchenglocken und Geläute jeder Grösse

(Spezialität: **terzenreine Geläute**)

liefert

GEBR. ULRICH, Glockengiesserei

Inhaber: **Heinrich Ulrich,** Glockengiessermeister

APOLDA

Bestellungen, **lieferbar nach dem Kriege** bzw. nach Freigabe der Metalle, **nehmen wir schon jetzt entgegen.** Offerten, Zeichnungen und persönliche Rücksprache **kostenlos.**

Auf Wunsch illustrierter Katalog gratis und franko.

Bis 1. Dez. 1917 bereits über 30 Geläute in Auftrag erhalten, darunter 27 für kath. Kirchen.

Wir bitten genau auf unsere Firma zu achten.

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Weihnachts-Musikalien

Ballmann, P. Willibrord, (Drittes Heft) **Christkindlieder** für eine Singstimme zum Klavier. Partitur Mk. 1.80. Einzelstimme ist nicht erschienen.

Den Freunden der beiden ersten Hefte „Christkindlieder" wird auch das vorliegende dritte eine willkommene Gabe zum ersten Friedensweihnachten sein. In stilvollem Umschlage, von Laacher Künstlerhand gezeichnet, wollen die neuen duftigen Lieder den Trost des Christkindes in die deutschen Familien tragen.

Brettner, Jos., Jesukindlein, komm zu mir! Das Gebet unserer lieben Kleinen. Ausgabe **A** für gem. Chor (mit Solo und Duett) und Orgel- oder Harmoniumbegleitung. 2. Aufl. Ausgabe **B** für drei Oberstimmen (mit Solo und Duett) mit Orgel- oder Harmoniumbegl. Jede Ausgabe 25 Pf.

Engelhart, F. X., Die Hirten bei der Krippe. Ausgabe **A** für 2 Soli und 8stimmigen gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung. Ausgabe **B** für 2 Soli und 4stimmigen gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung. Ausgabe **C** für 2 Soli und 4stimmigen Knaben- und Frauenchor mit obligater Orgelbegleitung. Jede Ausgabe 25 Pf.

Griesbacher, P., Weihnachten. Gedicht von **P. Langer.** Für eine Singstimme mit Klavierbegl. Opus 162. Groß-8°. 50 Pf.

Haan, A. (Op. 2), **Zehn Weihnachtsgesänge** für 3 gleiche Stimmen. Part. Mk. 1.—; 3 Stimmen Mk. 1.14.

Haller, M. (Op. 70), **Weihnachtsweisen.** 9 Lieder zur heiligen Weihnachtszeit. Für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung des Harmoniums, der Orgel oder des Klaviers. 4. Auflage. Partitur Mk. 1.15; 2 Stimmen Mk. 1.—.

Handel-Mazzetti, Enrica v., Acht geistliche Lieder. Für eine Singstimme (einstimmigen Chor) mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung in Musik gesetzt von Hans Kases. Opus 2. Klein-4°. Mk. 1.50.

Hüttenmeister, Richard (Op. 2), **Acht deutsche Weihnachtslieder** zum kirchlichen Gebrauch für 4stimmigen gemischten Chor. Preis 50 Pf. Partiepreis für 10 Exempl. zu je 40 Pf. (Einzelstimmen sind nicht erschienen.)

Kindsmüller, K., Lied zum Jesukindlein in der Kriegszeit. Für 3 Oberstimmen mit Begleitung. 8°. Partitur 25 Pf., Singst. 6 Pf., 100 St. Mk. 5.—.

— — (Op. 8), **Der Weihnachtsstern.** Gedicht von Msgr. J. B. Haindl. Ein- oder zweistimmiges Weihnachtslied im Volkston. Part. Mk. —.80; Stimme Mk. —.08; 50 Stimmen Mk. 3.50.

— — (Op. 9), **Jesukindlein, komm zu mir!** Ein- oder zweistimmiges Liedchen im Volkston. Part. Mk. —.25; Stimme Mk. —.08; 50 Stimmen Mk. 3.50.

— — (Op. 10), **Abendgruß ans liebe Jesulein.** Ein- oder zweistimmiges Lied im Volkston mit Begleitung. Part. Mk. —.30; St. Mk. —.05; 50 St. Mk. 2.—.

„Stille Nacht, heilige Nacht". Weihnachtslied für 2 gleiche Stimmen 4 Pf. 100 Stück Mk. 3.—.

Vesper

für das

heilige Weihnachtsfest

von **Michael Dachs,** Opus 26a

Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsobordone für gemischten Chor. Partitur Mk. 3.15, 4 Stimmen je 75 Pf. = Mk. 3.—.

3 Fantasien für Orgel

von **Carl Sattler**

Nr. 1.	Großer Gott, wir loben dich	Mk. 1.50
Nr. 2.	Weihnachtspastorale . . .	„ 1.50
Nr. 3.	O sanctissime	„ 2.—

Verlag von P. J. Tonger, Cöln a. Rh.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

w.-Dez. 1918 11.\12. Heft

. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. onatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik“ rausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

de: Die Lyra des Pythagoras S. 105
ller: Das Lied „Stille Nacht, ge Nacht“ . . . . . S. 106
mann: Zum neuesten Stande Stahlglockenerzeugung . . . S. 107
ell: „Metrum“. Ein Beitrag zur ikterminologie . . . . . S. 109
Vereins-Chronik . . . . . S. 117
Musikalien . . . . . S. 117
Zeitschriften . . . . . S. 118
Aus dem Verlage . . . . . S. 118
Das Jahr 1919 . . . . . S. 120

rlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
hrlich 3 Mark ✦ ✦ ✦ ✦ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Lyra des Pythagoras

von J. Balde S. J.[1]

an Arsacius Mamiroda, den Meister des Lautenspiels, als er am Festtage der heiligen Cäcilia den Verfasser zu einer Symphonie einlud. — Ein mit seinen geordneten Leidenschaften im Einklang befindliches Gemüt. Übersetzt von W. Scherer, Regensburg.

Frommt es wohl dem Sänger und Freund der Laute
Totes Holz mit Saitenspiel zu beleben?
Wahrer, Mamiroda, die Leier tönt in
Unserem Herzen.

Jene kennst Du wohl, die so ernst und klangvoll
Mit elf Saiten schwingt, dem Gesetz gehorsam
Der Natur, zumal wenn Geschick die rechte
Stimmung hineinlegt.

Hoffnung, Bangen, Sehnsucht, der Haß, die Wehmut,
Freude, Zorn sich ähnlich in uns vermischen.
Gleich des Körpers Sterben, der Geist vor seinem
Schicksal erzittert.

Doch der Liebe ziemt es zuerst zu klingen
Aus der Saiten Ton. Nun wohlan, so lerne
Echte Spielmannskunst, deren bester Lehrer
Stets bleibt die Übung.

Ist Dein Hoffen würdig, Dein Streben sittsam,
Hassest Du die Schuld, bist Du feind dem Bösen,
Liebst Du Gott, gebietend des Jähzorns Flammen,
Freudig und sündlos:

Wohl so magst Du Himmel und Erde rühren,
Mehr als Orpheus zähmen Getier und Bäume;
Selbst der ganze Chor der Gestirne mag Dir
Aufmerksam lauschen.

Aber liebst Du Böses und scheust das Gute,
Willst Du gar an Schamlosigkeit Dich freuen,
Wilden Zornes Sklave, zum Schmerz zu feige,
Kühn in der Schande:

Wehe, wie Mißtöne dann falsch durchschüttern
Herzen, die befleckt, wie Dein Lied der Muse
Tötet, gleich den kreischenden Dirnen jenes
Stygischen Herrschers.[2]

Als den Ätna der gewaltige Held bezwungen
Und vom schwarzen Wagen der Ceres Tochter
Niedersteigend, trauernd betreten schon der
Unterwelt Räume:

Stellte sich vor Orkus der holde Sänger,
Um mit seinem Lied die betrübte Gattin,
Todesgötter selbst zu erfreuen; doch Pro-
serpina weinte.

Ach, es galten wohl der Geraubten Klagen
Unsren Ehen. — Möchte davon die Höhle
Vulkans am Sizilischen Fels, dem Schmied zur
Hochzeit erdröhnen!

---

[1] Zur Erinnerung an den 250. Todestag des berühmten neulateinischen Dichters (1604—1668). Es ist Ode 12 aus dem 2. Buch der carmina lyrica (nach der Ausgabe Münster 1856).

[2] Der stygische Herrscher ist Orkus oder Pluto, welcher die Tochter der Ceres, Proserpina, beim Blumenlesen auf Sizilien entführt, und dann durch des Orpheus' Lied bezwungen, diesem seine verstorbene Gattin Eurydice herausgeben wollte. Beide Mythen sind hier von Balde vermischt. Der Ätna galt als Werkstätte des Feuergottes Vulkan und als Eingang zur Unterwelt.

Digitized by Google

Das Lied „Stille Nacht, heilige Nacht"

wurde zu Weihnachten 1818 komponiert und erstmals aufgeführt. Vor 100 Jahren. Prof. Karl Weinmann hat dem „Jubilar" zum 100. Geburtstag ein prächtiges Geschenk gemacht, indem er die Geschichte des Liedes in anregender Darstellung veröffentlichte.[1]) Weinmann hat fleißig über das Lied geforscht und ist an seine Heimatsstätte gereist, um über das „Geburtstagskind" möglichst zuverlässig berichten zu können. Sein hübsches Buch wird vielen eine Freude sein. Auch der Schreiber dieser Zeilen gesteht gern, die Arbeit Weinmanns mit Freude gelesen zu haben. Nicht bloß der geschichtlichen Daten wegen, die der Verfasser so glücklich zusammenstellt und verkettet. Sein mildes und besonnenes Urteil über den Text und die Melodie des Liedes war mir eine besondere Genugtuung.

Es ist der 24. Dezember 1818. Leider will in der kleinen Pfarrkirche des österreichischen Ortes Oberndorf (bei Laufen) die Orgel ihren Dienst nicht mehr tun. Wahrscheinlich hat feuchte Witterung es ihr angetan. Nun soll zu Mitternacht die Weihnachtsmette stattfinden. Ohne Orgel und ohne Gesang? Der jugendliche Vikar Joseph Mohr (geb. 1792, gest. zu Wagrein 1848) mag es sich kaum ausdenken. In seinem kindlichen, frommen Sinn hat er ein Lied an das göttliche Jesukind gedichtet, das folgenden Wortlaut hat:

1.
Stille Nacht, heilige Nacht!
Alles schläft, einsam wacht
Nur das traute, heilige Paar.
Holder Knabe im lockigten Haar
:| Schlafe in himmlischer Ruh! :|

2.
Stille Nacht, heilige Nacht!
Gottes Sohn, o wie lacht
Lieb' aus deinem göttlichen Mund,
Da uns schlägt die rettende Stund:
|: Jesus in deiner Geburt! :|

3.
Stille Nacht, heilige Nacht!
Die der Welt Heil gebracht;
Aus des Himmels goldenen Höh'n
Uns der Gnaden Fülle läßt seh'n
|: Jesum in Menschengestalt! :|

4.
Stille Nacht, heilige Nacht!
Wo sich heut' alle Macht
Väterlicher Liebe ergoß
Und als Bruder huldvoll umschloß
|: Jesus die Völker der Welt! :|

5.
Stille Nacht, heilige Nacht!
Lange schon uns bedacht,
Als der Herr vom Grimme befreit
In der Väter urgrauer Zeit
|: Aller Welt Schonung verhieß! :|

6.
Stille Nacht, heilige Nacht!
Hirten erst kund gemacht
Durch der Engel Alleluja,
Tönt es laut bei fern und nah:
|: Jesus der Retter ist da! :|

Wenn der Dichter sein Gedicht in Noten haben könnte! –

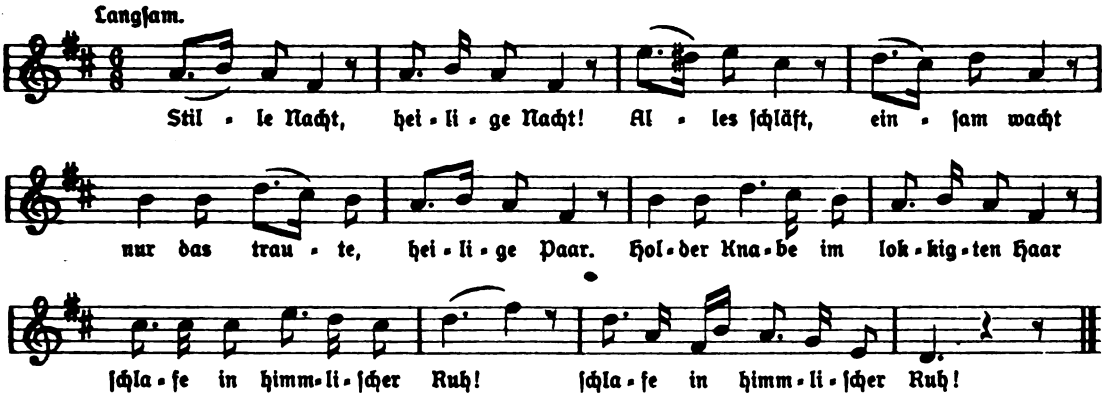
In dem benachbarten Arnsdorf war seit dem 12. November 1807 als Lehrer Franz Gruber angestellt (geb. 1787, gest. als Stadtpfarrchorregent in Hallein 1863). Da sein Amt als Organist und Mesner an der Filialkirche Arnsdorf ihm die nötige Zeit übrig ließ – es fand dort nur an Marienfesten feierlicher Gottesdienst statt – nahm er seit 1816 auch den Organistendienst an der St. Nikolauskirche in Oberndorf wahr. Wir wissen von ihm, daß er eine schöne Veranlagung für die Musik und große Liebe zu dieser hehren Kunst besaß. Für kirchliche und weltliche Musik arbeitete er fleißig. So begreift es sich leicht, daß der Hilfspriester Joseph Mohr sich mit seinem Weihnachtsgedicht an den Lehrer und Organisten Franz Gruber wandte mit der Bitte, es in Noten zu setzen. Das Lied sollte – so war der Wunsch des Dichters – für zwei Solostimmen mit Chor und mit Gitarrebegleitung geschrieben werden. Noch am selben Abend brachte Gruber dem Dichter die eilig hergestellte Komposition. Und in der Mitternachtsmette wurde sie schon gesungen: Der musikverständige Dichter Mohr sang mit seinem Tenor die Oberstimme und spielte gleichzeitig die Gitarre (wegen der fehlenden Orgel), der Komponist Gruber, dessen vorzügliche Baßstimme gerühmt wird, sang die Unterstimme, und der Chor fiel nach jeder Strophe mit der Wiederholung der vier letzten Takte ein. Die Melodie aber war diese:[2])

---

[1]) Pustet, Regensburg; 1.80 ℳ. 70 Seiten mit sieben Bildern und dem Lied für vierstimmigen Chor nach dem Original.

[2]) Wir geben hier nur die Melodie der Oberstimme. Man sieht, daß man im Laufe der Zeit daran geändert hat. Leider. Die ursprüngliche Weise verdient den Vorzug.

Digitized by Google



So erklang das Lied zum erstenmal in der Weihnachtsnacht 1818 in der kleinen Pfarrkirche zu Oberndorf im Salzburgischen. Gewiß: der Text mag kein Meisterwerk klassischer Dichtkunst sein. Aber er ist kindlich und fromm gefaßt. Und wenn er auch nicht den ernsten Zuschnitt so mancher alter Kirchenlieder hat: seine Gedanken finden sich fast sämtlich wieder im liturgischen Weihnachtsoffizium, wie Dr. Widmann vor Jahren im „Kirchenchor" zeigte. Und auch in den vielzitierten „alten Kirchengesängen" findet man übrigens bei den Wiegenliedern Texte, die in ihrer naiven, volkstümlichen, kindlichen Auffassung von dem Mohrschen Texte nicht allzuweit abliegen.

Mag dem sein wie immer. Das Gedicht Mohrs ist durch seine Melodie populär geworden. Hätte die Tonkunst ihm nicht ein klingendes Gewand umgeworfen, es wäre längst vergessen und verschollen. Strenge Herren aus der Zahl der cäcilianischen Kirchenmusiker haben die Melodie ziemlich unsanft angelassen. Es ist kein Zweifel, daß die Komposition ihre Schwächen hat. Aber man möge nicht übertreiben! Die einfach-schlichte Weise steht mit ihren zarten, innig empfundenen Tönen turmhoch über vielen, vielen Kompositionen, die ganz exakt nach allen Schulregeln des strengen und strengsten Satzes gemacht sind und doch — schon tot waren, als sie geboren wurden. Wir sind begeistert für die ernsten Singweisen des gregorianischen Gesanges. Wir lieben und üben aus aufrichtigem und wahrem Kunstinteresse Palestrina, Vittoria, Lasso und wie all die Klassiker mehrstimmiger Kirchenmusik heißen. Aber man verlange von uns nicht, das kleine Veilchen am Wiesenrande zu verachten oder gar zu zerpflücken und zu zerreißen, weil es keine Palme und keine Eiche ist, keine Rose und keine Lilie. Ach, wie wohl wäre es um den deutschen Kirchengesang in literarischer, musikalischer und religiöser Beziehung bestellt, wenn wir keine „weniger wertvollen" Lieder hätten als dieses vom Volke so gerne gesungene Weihnachtslied. Bitte, vergleicht nicht immer dieses Lied mit den „alten ehrwürdigen deutschen Kirchenliedern" früherer Zeiten. Sagt ihr denn auch, was und wie das Volk in naiver Weihnachtsfröhlichkeit in deutschen Landen selbst in jener „guten alten Zeit" gesungen hat? Außerhalb und innerhalb der Kirche? Mit und ohne „Kindelwiegen"? Nein, nein, seien wir nicht zu strenge. Und wenn wir's wären — der einfache Volkssinn und die gelehrte Ästhetik würde über unseren Einspruch zur Tagesordnung übergehen.

Das Lied „Stille Nacht" kam aus dem Salzburgischen ins Tiroler Land, von da (durch die Zillertaler Geschwister Strasser) nach Leipzig. Von dort nahm es seinen Weg durch ganz Deutschland und in die weite Welt, nach Holland und Schweden, nach England und Amerika, nach Indien und zum Zambesi — es wurde international. Es wird wohl noch auf lange Zeit ein internationales Weihnachtslied bleiben. Hermann Müller.

Zum neuesten Stande der Stahlglockenerzeugung.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Wir leben in einer Zeit des Umlernens auf allen Gebieten, so auch auf dem des Glockengusses. Die Ausführungen des Verfassers dieser Ausführungen in der letzten Nummer der Musica Divina liegen bezüglich der Zeit ihrer Niederschrift eine Reihe von Monaten zurück. Inzwischen ist ein wichtiges Ereignis eingetreten: Glockengießer von Ruf sind aus ihrer bisherigen Zurückhaltung herausgetreten und haben sich dem Stahlgusse zugewandt. Sie haben

Digitized by Google

die Verhältnisse der Größe und der Form der von ihnen bisher geheimgehaltenen Bronzerippen entsprechend umgerechnet in die Verhältnisse der Stahlrippe. Die Folge ist eine große, wesentliche Vervollkommnung der Klangverhältnisse der Stahlglocke bis dahin, daß es selbst erfahreneren Glockenprüfern schwerfallen dürfte, in allen Fällen Stahlglocken von Bronzeglocken bezüglich ihrer Klänge rein nach dem Gehör zu unterscheiden.

Worauf diese Vervollkommnung zurückzuführen ist, kann hier im einzelnen nicht mitgeteilt werden; daß aber tatsächlich große, wesentliche Fortschritte im Klangbilde der Stahlglocken in letzter Zeit erzielt worden sind, steht deswegen außer allem Zweifel, weil Glockenprüfer in durchaus unabhängiger Untersuchung voneinander zu dem gleichen Urteil gekommen sind: daß die neugegossenen Stahlglocken klanglich an die Bronzeglocken zum mindesten heranreichen, ja, nach Aussage eines bekannten Prüfers die Bronzeglocken übertreffen sollen, soweit größere Glocken in Frage kommen.

Wer sich dafür des näheren unterrichten will, der suche Einsicht zu bekommen in die neuesten Zeugnisse bewährter Glockenfirmen.

Durch eine besondere Stahlbehandlung und durch besondere Umformungen der Bronzerippe ist es der Gießerkunst gelungen, die Vorzüge ihrer Bronzeglocken, tragende Unteroktaven — nicht etwa statt ihrer Untersekunden — sowie klare Oberterzen zu schaffen, die das Wesen jeder gutgegossenen Glocke darstellen, daß sie klinge „voll“ und „rein“. Es kann fürderhin keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Bronzeglocken vollwertig ersetzt werden können. Stahlglocken bilden fürderhin keinen „Ersatz“ mehr im Sinne des Minderwertigen, sondern es tritt von nun an eine Stellvertretung ein durch Stahlglocken für Bronzeglocken.

Selbstverständlich muß künftighin der Schmuck der Glocke bedeutend vereinfacht werden. Die Eigenart der Buchstabenform muß dem Großen, Schweren der Stahlglocken angepaßt werden. Stahlschriften unter 5 cm Höhe werden immer noch den Eindruck des Unausgeglichenen machen. Daher wird es zu empfehlen sein, nur die Zahl des Gußjahres anzubringen und vielleicht ein einfaches Wappen, aber alles so, daß jederzeit die notwendige Schutzfarbe gut verstrichen werden kann.

Über eines liegen leider noch keine Erfahrungen vor: über die Haltbarkeit. Stahlglocken rosten. Daher ist es dringend erforderlich, daß sie einen Schutzanstrich erhalten von Ölfarbe. Es muß dringend gemahnt werden, diese Schutzhülle mit größter Sorgfalt anzubringen und sie mit größter Sorgfalt nachzusehen und gegebenenfalls nachzubessern. Das ist wichtiger als das Schmieren der Glocke. Aber schwierig auszuführen ist es nicht. Nur vor einem sei nachdrücklich gewarnt: nicht einen Anstrich wählen, der wie Lack wirkt; denn Lack und lackähnlicher Anstrich wird spröde, rissig. An den Rillen aber bildet sich Rost.

Man treibe aber auch bezüglich des Rostens die Bedenken nicht zu weit. Denn, man hat bekanntlich Eisenbrücken, die noch dazu über breite Ströme führen, also besonders der Feuchtigkeit der Luft ausgesetzt sind, und selbst diese haben sich seit mehr als fünfzig Jahren widerstandsfähig erwiesen trotz großer Inanspruchnahme.

Man meint, durch die Erschütterung des Klöppelanschlags zerreiße die Schutzfarbenhülle. Dies ist durchaus nicht der Fall. Man wähle nur eine gute, immer die beste Ölfarbe, und man wird gewahren, wie sich der Bezug prächtig hält.

Desgleichen befürchten andere Sachverständige, daß durch „Olanstrich“ sich dicker Staub ansetze und den Glockenton beeinträchtige. Unbegründete Sorge. Mit Öl soll man Glocken nicht anstreichen, wohl aber mit Ölfarbe. Ist diese getrocknet, dann bildet sie eine derartig glatte Fläche, daß sich an ihr Staub in dicken, störenden Schichten nicht ansetzen kann. Das wenige von Staub, das sich ansetzt, beeinträchtigt den Klang ebensowenig, als wie die zuweilen fingerdick sich findende Schmiere an verwahrlosten Bronzeglocken. Man konnte bei der Enteignungsprüfung haarsträubende Dinge in dieser Hinsicht sehen.

Die Anschlagstelle verträgt keinen Anstrich. Aber diese Stelle wird durch den Klöppelschlag poliert und schützt sich dadurch selbst vor dem Rosten.

Warum auf einmal so ängstlich bei Stahlglocken, da man doch bei Bronzeglocken die ärgsten Dinge ruhig hinnahm von Kind zu Kindeskindern, und jede Kirchenbehörde war zu schwören bereit, daß gerade sie trotzdem das „schönste“ Geläut hätte.

Digitized by Google

Manche befürchten Härte des Anschlages. Durch Einfügung eines Bronzeanschlagstückes wird eine Weichheit des Tones erzeugt, die von einem Bronzegeläut nicht überboten werden kann.

Eines aber ist zu beachten: das spezifische Gewicht des Stahles ist $^1/_5$ (20 v. H.) kleiner als das der Bronze. Also: eine F-Glocke aus Stahl muß ein Fünftel größer ausfallen als eine F-Glocke aus Bronze. Mithin ein Stahlgeläut (angenommen in C-Es-G) beansprucht ein Fünftel mehr Raum als ein Bronzegeläut mit den Glocken C-Es-G. Ist zu beachten beim Einbau.

Dafür aber werden bei einer Stahlglocke, beispielsweise in C, größere Wandflächen, größere Ausdehnungen in Bewegung gesetzt. (Nicht aber größeres Gewicht!) Die Kraft des Anschlages wird einer größeren Zahl Rand-Molekülen, einer größeren Angriffsfläche zugeteilt. Dadurch wird die Masse der angerufenen, bewegten Luft größer. Daher die Beobachtung, daß Stahlglocken, besonders größere, eine Gewalt der Töne, besonders der Unteroktaven entwickeln, wie sie nach Zeugnissen bewährter Glockenprüfer und eines scharfhörigen (eine Seltenheit), erstklassigen Gießermeisters von Bronzeglocken glattweg nicht erreicht werden sollen.

Schreiber dieser Zeilen lehnt noch vorläufig diese Höherstellung der Stahlglocken gegenüber Bronzeglocken ab. Ihm genügt es vorläufig noch, daß er feststellen konnte: Stahlglocken sind durch das Eingreifen von seiten einzelner Bronzegießermeister derart an Musikwert gestiegen, daß es ein Wagnis genannt werden muß, rein klanglich (rein nach dem Gehör) zu entscheiden, ob Bronze- oder Stahlglocken läuten. Wer das bezweifelt und sich das Wagnis zutrauen will, setzt sich einer leicht möglichen Selbsttäuschung aus.

Was an Glockenschund auf den Kirchtürmen hier und dort aufgespeichert war, spottet der Beschreibung. Man bleibe gewarnt und sorge, daß es für alle Zukunft damit vorbei sei, daß man die Glocken nur kauft, um damit Lärm zu machen. Darum kaufe man kein Geläut ohne zuverlässige Prüfung durch Sachverständige. Die kleinen Sonderauslagen machen sich doppelt bezahlt. In der Gießerei ist eine Verwerfung möglich, ohne die Gießfirma bloßzustellen. Man schone das Ehrgefühl des Glockengießermeisters wo nur immer möglich. In dieser Hinsicht stimmt noch nicht alles. Besonders Bildnerkreise nehmen zuweilen eine Stellung gegen die Glockengießermeister ein, die dem Können der Gießermeister nicht gerecht wird.

Urteile von Pfarrern sind ohne Zweifel gut gemeint; aber sie umgehen gemeinhin den Kern der Sache: das Verhältnis der Mittöne zum Anschlagston der einzelnen Glocke und der Glocken zueinander. Eines bedarf noch nachdrücklicher Hervorhebung: die Stahlglocke bringt diese Mittöne (vor allem die Oberterz, die Unteroktav und die Oberquint) auffallend stärker zum Erklingen als die Bronzeglocke. Letztere wirkt, goldene Ausnahmen abgerechnet, mehr durch ihre Anschlagtöne. Daher verlangt die sachgemäße Abnahme der Stahlglocke eingehende Beachtung ihrer Mittöne (auch „Beitöne" oder „Nebentöne" genannt).

Darum handelt der Glockenkäufer in seinem Interesse, wenn er sich weniger an Urteile hält, die mehr Gemütseindrücken entsprungen sind, als vielmehr an Urteile, die sich auf die Klänge der Glocke an sich, also zuerst auf ihre rein-akustischen Erscheinungen erstrecken. Das Urteil eines Fachmannes allein bewahrt den Käufer vor Anschaffungen, die vielleicht schon durch Fortschritte des Gusses von Stahlglocken im nächsten Vierteljahr wesentlich überholt werden können. Freuen wir uns des Fortschrittes und hoffen wir, daß von den verwaisten Türmen unserer Kirchen bald erschalle ein „neues" Lied.

„Metrum".

Ein Beitrag zur Musikterminologie. Von P. Cölestin Vivell O. S. B., Seckau (Steiermark).

(Fortsetzung.)

Der Ganzton, den Aristides „Longa" nennt, heißt bei Martianus Capella „Productio"-Verlängerung (der Saite) und dementsprechend die aus zwei Ganztönen bestehende große Terz „productiones duae": Productio autem est, hoc est epitasis (id est superintensio) vocis commotio a loco graviore in acutum locum. (Martian. Capella, G I 69 b af) symphoniae tres sunt quarum prima est *diatessaron* (ut est „tibi dixit cor meum")

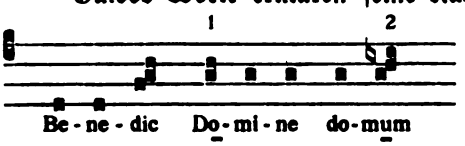
Digitized by Google

quae latine appellatur ex quatuor (sicut est, scilicet quod fit in quatuor chordis) et recipit sonos quatuor (id est chordas vel voces) spatia tria (quae sunt inter chordas et chordas, ita quatuor), *productiones duas* (id est *tonos duos*) et dimidiam (id est semitonium id est dimidium . . . Nam sonum id est *tonum productionem* vocavi (Martian. Capella — Remigius Altissiodorens. Musica 6 I 65b.)

Guido von Arezzo und die Ausleger seines Mikrologus nennen die Intervalle rundweg „metrisch". Metrisch nenne ich diese Gesänge deswegen, weil wir oft so singen, als ob wir Verse mit den Füßen skandierten, wie wir es beim Gesange der Gedichte zu tun pflegen . . . Wie nämlich die lyrischen Dichter bald diese, bald jene Füße zusammenfügen, so setzen auch die Komponisten verschiedene und proportionierte Tongruppen zusammen. Proportioniert aber ist die Anordnung, wenn die Variationen der Tongruppen und Satzglieder in den Intervallen einander ähnlich sind, d. h. wenn eine unähnliche Ähnlichkeit stattfindet nach Art der schönen Verhältnisse des ambrosianischen Gesanges. Eine nicht geringe Ähnlichkeit besteht aber zwischen den Versmaßen und Gesängen, da die Tongruppen und Satzteile die Füße und Verse vertreten, nämlich eine Gruppe im daktylischen, eine andere im spondeischen und eine andere im jambischen Maße verläuft.

Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus, ut quasi versus pedibus scandere videamur, sicut fit cum ipsa metra canimus, in quibus cavendum est, ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum et tetrasyllabarum. Sicut enim poetae Lyrici nunc hos nunc alios adjunxere pedes, ita et qui cantum faciunt, rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas. Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi *consonanter*[1]) respondeant, id est ut sit similitudo dissimilis more perdulcis Ambrosii. Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa jambico metro decurrit. (16b.)

Guidos Worte erklären seine Ausleger folgendermaßen; Aribo:



„Diese zwei aufsteigenden Tonbewegungen der I. Tonart werden schön sein, wenn die erste (auf der Silbe *Do*) auf einem Ganzton (G a) und die andere durch die trochäische kleine Terz aufsteigt, wo das lange Intervall des Ganztones dem kurzen Intervall des Halbtones vorausgeht (G a ♭), weil die kleine Terz bald trochäisch d. h. lang und kurz, bald jambisch d. h. kurz und lang ist. Die große Terz (F G a auf Bene-*dic*) ist gleichförmig (uniformis) d. h. bloß spondeisch." (Vgl. Greg. Bl. 1910 XI S. 131—136.) Benedic Domine — qui motus honestior erit, si prior surgat per tonum, appositus ascendat aut per semiditonum trochaicum, id est cujus longum toni spatium brevem semitonii praecedit, quia semiditonus est quidam trochaicus (– ⏑) ist est ex longa et brevi; quidam jambicus (⏑ –) ex brevi et longa: D F und E G. Ditonus uniformis est tantum spondaicus.

Aribo nennt den Halbton eine metrische Kürze (⏑), den Ganzton eine Länge (–) und deren Verbindung je nach der Lage dieser Intervalle einen Trochäus – ⏑, Jambus ⏑ –, Spondeus – –; ferner die 3 Formen der Quart einen Amphimacrus – ⏑ –, Bacchius ⏑ – –, Antibacchius – – ⏑ (Gerb. II 207b, 211a, 218b, 228b): „Die erste Art der Quart besteht wie der Amphimacrus (– ⏑ –) aus einem langen, kurzen und langen Intervall, d. i. aus einem Ganzton, Halbton und Ganzton. Die zweite aufsteigende Art besteht wie der Bacchius (⏑ – –) aus einem kurzen und zwei langen Intervallen; die zweite absteigende Art besteht wie der Antibacchius aus zwei Längen und einer Kürze." Species I diatessaron constat ut amphimacrus ex longa et brevi et longa, id est ex tono, semitonio, tono. Secunda intensa ut bacchius ex brevi et duabus longis. Remissa ut antibacchius ex duabus longis et brevi.

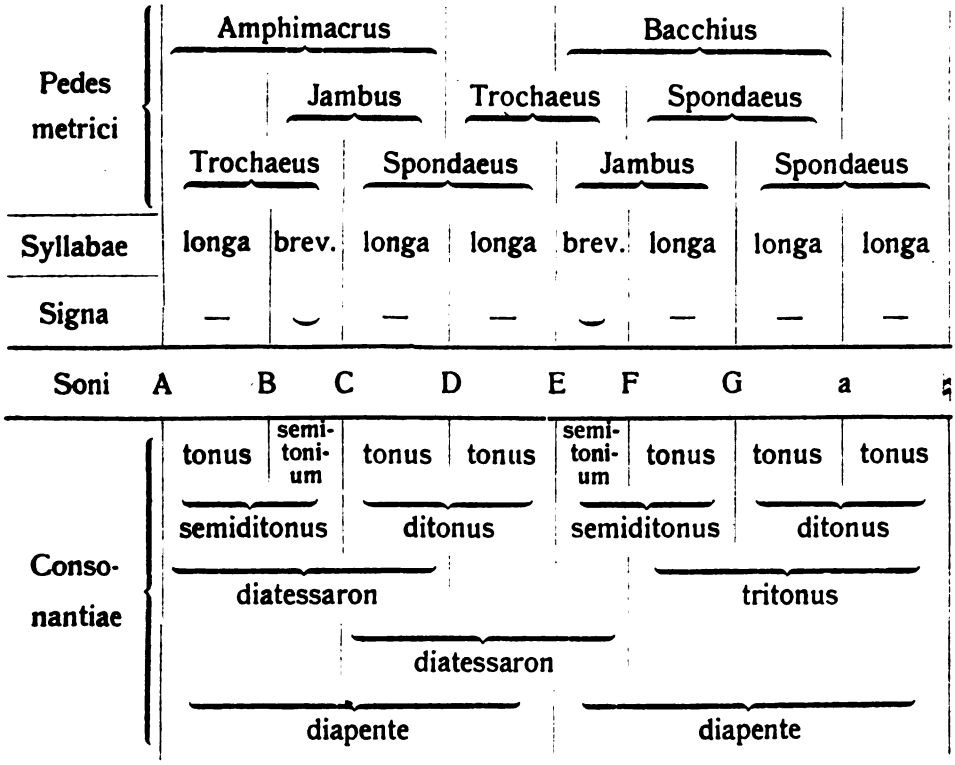
„Von den Formen der Quint nach Art der Versfüße. Die erste aufsteigende Form besteht aus einem Trochäus und Spondeus (D–E⏑F–G–a); die absteigende aus einem

[1]) Zu „consonanter = in den Intervallen" vgl. motus vocum qui sex modis consonanter fieri dictus est (Gerb. II 17b). Quibus sex modis sibi invicem voces jungantur. cap. IV. (Gerb. II 5. Von den 6 Intervallen Consonantia-Intervall. (Gerb. II 24a.)

Digitized by Google

Spondeus und Jambus (a–G–F⌣E–D); die zweite aufsteigende aus dem ersten Epitritus (E⌣F–G–a–♮), die absteigende aus Spondäus und Trochäus (♮–a–G–F⌣E); die dritte aufsteigende wie die zweite absteigende, die dritte absteigende wie die zweite aufsteigende; die vierte aufsteigende besteht aus Spondeus und Jambus wie die erste absteigende (G–a–♮⌣c–d), die vierte absteigende wie die erste aufsteigende." De speciebus diapente ad pedum similitudinem. Diapente I species constat ex trochaeo et spondaeo intensa; deposita constat ex spondaeo et jambo; II intensa ex epitrito Io, remissa ex spondaeo et trochaeo; III ascendens ut II descendens; III descendens ut illa ascendens; IV ascendens ex spondaeo et jambo ut I descendens; IV descendens ut I ascendens, ex trochaeo et spondaeo. (Aribo, Musica; Gerb. II 207b s.)

Ähnlich der anonyme Verfasser des „Quaestiones in musica" (ed. R. Steglich I, 21, S. 56) und Johannes von Muris (Specul. mus. l. VI, c. 31, ed. Coussi. II 233), welche die „metrischen" Tonintervalle an Figuren veranschaulichen.



Die Tonintervalle haben also durch ihre räumlichen Abstände auf dem Saiteninstrument die Messung gemeinsam mit den zeitlichen Abständen des Metrums und können daher in lokaler Bedeutung „metrisch" genannt und den Versfüßen gleichgestellt werden.

IV. „Metrum" Tonartenmaß.

Wie die Messung der Vergleichungspunkt war zwischen den Versfüßen und Tonintervallen, so bildete die Regelmäßigkeit das Tertium comparationis zwischen den Versen und Tonarten. Daher nannte man die acht Kirchentonarten „metrisch", weil sie den Regeln der Tonarten-Lehre entsprechen, im Gegensatz zu den transponierten oder Nebentonarten, die aus den vorgregorianischen Tonleitern a, ♮, c entstanden sind, deren Gesänge noch auf den ehemaligen Finaltönen a, ♮, c aufgebaut waren und infolgedessen sich nicht mehr in das Schema der zur Zeit Gregors des Großen aufgekommenen acht Kirchentonarten einfügen ließen und daher als „unregelmäßig" galten. So lehrt Johannes von Muris: „In zahlreichen (alten) Gesängen und besonders auch in einigen neueren finden sich die obengenannten Eigenschaften der (acht Kirchen)-Tonarten nicht angewendet. Die Gesänge, die jene Eigenschaften besitzen, sind die ‚regelrechten' und heißen bei den Musikschriftstellern ‚akkurate', weil bei ihrer Komposition gesetzmäßige Sorgfalt angewendet wurde. Sie werden auch ‚gleichsam metrische' genannt, weil sie wie die Versmaße nach den zu-

Digitized by Google

ständigen Regeln eingerichtet sind." – Multi cantus parum observant tactas tonorum proprietates et specialiter aliqui novi. Qui autem illas observant, *regulares* sunt, et vocant illos musici cantus *accuratos,* quia in eorum compositione regularis cura adhibita est. Hos etiam *metricos* per similitudinem appellant, quia more metrorum debitis legibus dimetiantur. (Specul. mus. VI 50, Coussˌ. II 265a.)

Solche akkurate Gesänge, sagt Guido, zeichnen sich auch dadurch aus, daß ihre Halb- und Ganzschlüsse zumeist mit dem Finaltone versehen sind. Additur quoque et illud, quod *accurati* cantus in finalem vocem maxime distinctiones mittant. (Mikrol. XI Gerb. II 12a.) Diese Gesangsregel erklärt und umschreibt im einzelnen der anonyme Expositor Guidonis und nennt diese Gesänge ebenfalls „akkurate" wie folgt: Notandum nunc est quod, licet superius dixerim, D gravem esse modum in proto, et ceteras legitimas finales in suis cantibus tam authentis quam plagalibus esse modum, cum in *accuratis* quibuslibet cantibus haec semper sit. (Cod. Vindobon. palat. 2502, fol. 8; Vivell, Comment. 31.)

V. „Metrum" Akzentmaß.

Wie oben bemerkt, ist im 4. Jahrhundert an die Stelle der antiken Metrik die Rhythmik getreten. Es wurde daher der Name „metrisch" auf die rhythmischen Gedichte und Gesänge übertragen, welche regelmäßigeren Bau hatten und dadurch dem Versmaße ähnlich waren.

Beim Rhythmus kommt nicht das Zeitmaß in Betracht, sondern das Zahlmaß und Stärkemaß. Vom ersteren war oben die Rede. Das Stärkemaß[1]) ist zwei- und dreiteilig und zwar sowohl in der griechischen[2]) als auch in der römischen Kirche; es beschränkt sich auf zwei Akzentfüße: auf den Pyrrhichius oder Trochäus (˘´) und auf den Tribrachys oder Daktylus (´˘˘). Dies zeigt sich im Text und in der Melodie. Besonders in dieser letzteren war der Akzentrhythmus ausschlaggebend, selbst da, wo der Gesangstext metrisch war, z. B. in der Antiphon Alma Redemptoris, wo der daktylische Hexameter in seiner reinen klassischen Form auftritt. „Im Gesange allerdings," sagt P. Hugo Gaißer, „ist das Metrum nicht fühlbar. Hier hat vielmehr eine neue, unabhängige rhythmische Form, die sich an den Wortakzent anlehnt, das Metrum absorbiert und verdrängt. Es ist hier also ein metrischer Text mit rhythmisch unabhängiger Melodie ausgestattet — eine Art Komposition, die nach dem Vorgange der griechischen Hymnendichter, besonders des hl. Johannes Damaszenus († 776) auch unter den lateinischen Dichterkomponisten des Mittelalters nicht wenige Anhänger gefunden hat." (Greg.-Bl. 1917 III, S. 17.)

Eigentlich-metrische Dichtungen sind Ausnahmen im Mittelalter, weitaus die meisten haben rhythmische Form, auch jene, die den Titel „metrisch" an der Stirne tragen, z. B. „Metrische Beschreibung der Tonarten" — Mensura theorematis troporum arte *metrica.* (Musica Wilhelmi c. 40. G II 181.)

Metrum ejusdem – eine im rhythmischen Versmaß geschriebene Wiederholung des vorausgegangenen Prosatextes der Summa musicae von Joh. Muris, G. III 191, 194 usw. — 244.

Metrica tonorum expositio atque commentatio (Joh. v. Muris Specul. mus. l. VI, c 56; Coussˌ. II 272a.)

Haec autem scientia est musica, quae licet prosaice sit tradita, in suprascripto libro . . . faciliter est *metrificata.* (Hugo Reutling. Flores mus. artis. Prooem., ed. C. Beck 1868, S. 12.)

Cum *ipsa metra* canimus. (Guido Aret. Mikr. XV G II 16b.) Sicut enim *Lyrici* . . . (l. c.)

Diese Beispiele mögen genügen, um darzutun, daß im Mittelalter das Wort „metrum" sogar bei Gedichten oft nichts anderes besagen wollte als rhythmisches Versmaß.

Was die Tonverstärkung (Betonung, Akzentuierung) anbelangt, so ist hievon ausführlich gehandelt worden im Gregorius-Blatt 1916, S. 24, 27, „Dynamik". Hier sei nur zur Ergänzung auf eine Stelle hingewiesen, in welcher Aurelian von Réomé das Wort „tonus" im Sinne von „Betonung" gebraucht: „Der erstgenannte Introitus (Gaude*te*)

[1]) Bouvy: Poètes et mélodes de l'église grescque. Nimes 1886, p 213.
[2]) Christ, Metrik S. 4: Die quantitierende Poesie schlug völlig über in die akzentuierende.

Digitized by Google

nimmt den Finalton des Psalmverses (D) auf, weil . . . auf der dritten Silbe (te) die Betonung (des Scandicus D E F) sich findet. Im zweiten Introitus (*Ius*tus es Dñe) wird die Psalmdifferenz erhöht (D F), weil die Betonung auf der ersten Silbe „*Ius* (D a ♭) stattfindet. Im dritten Introitus (Sus*ce*pimus) wird die Psalmdifferenz deswegen erhöht und verlängert (D E F), weil der Hauptakzent (D a ♭) auf der zweiten Silbe (ce) liegt". Primus siquidem in se idcirco directe finem Versus recipit, quia . . . in tertia tonus[1]) invenitur syllaba, sc. in *te* ut Gaud*ete*. In secundo vero ideo sursum pars ultima sublimatur, quia tonus in prima est syllaba, id est in *ius* ut Justus es Dñe. In tertio vero idcirco altius finis erigitur morasque habere diutius patitur, quoniam perfectus[2]) tonus in secunda reperitur syllaba. (Mus. discipl. X, G. I 43 a–b.)

Mit „Tonus" kann hier weder Tonart noch Ganzton gemeint sein, letzterer schon deswegen nicht, weil er im Gesangsbeispiel nicht vorkommt.

VI. „Metrum" Kadenzmaß.

Zur stärkeren Hervorhebung der Phrasierung bedienten sich die gregorianischen Komponisten in den eigentlichen Melodien der musikalischen Reime. In den rezitativen Gesängen dagegen (im einfachen und feierlichen Lesetон und Psalmengesang[3]) wandten sie zu diesem Zwecke besondere Kadenzen an. Melodische Schlüsse im rezitativen Gesang der Heiligen Schrift waren schon bei den Hebräern in Gebrauch. Ein Beweis hiefür sind die hebräischen Akzentzeichen, d. i. die sog. Punktuationen, mit denen die Kadenzen der biblischen Lesung angedeutet wurden. (Döller Joh., Metrik u. Str. d. bibl.-hebr. Poesie, 1899.) Auch Äschylus, Euripides und Sophokles haben bei den Chorgesängen und Cicero, F. Quintilian u. a. bei den Reden Anfang, Mitte und Schluß der Sätze durch markante Formeln hervorgehoben. Solche Kadenzen trugen den Namen „*metrum*": unus Tonus in diversis metris (El. Salomon. Gerb. III 63a.) metrum medium, medium ultimum (Instit. Patr. b. Gerb. I 6b; Synod. Bisunt. 1571, Concil. Germ. Hartzh. VIII 207b) oder metrum medium allein, worüber Genaueres unten.

Außer den Halb- und Ganzschlüssen erhielten auch die Anfänge besondere Modulationen und trugen verschiedene Namen: initium, intonatio, inceptio, impositio, inchoatio, forma, caput, intensio, principium;[4]) Instituta Patrum (9. Jahrhundert): syllabas, verba, metrum in medio et in fine versus id est initium, medium et finem simul incipiamus et pariter dimittamus (Inst. Patr. G I 6a) und Hucbald: Sunt praeterea quae conferri magis quam scribi oportet, quae scilicet in principiis vel distinctionibus et membris versuum (Psalmi) pro accentuum aut euphoniae ratione observanda sunt. (Gerb. I 221.) Dieser Sangmeister gibt hier zugleich zu verstehen, daß bei den drei Modulationen bald der tonische Akzent, bald der ungehinderte Fluß der Melodie für (rhythmice) oder gegen (metrice) die überzählige Silbe der Penultima brevis zu entscheiden hat.

Bei den Halbschlüssen, sagt F. Quintilian, ist darauf zu sehen, daß sie eine gute Überleitung vom Vordersatz in den Nachsatz bilden; sie erfordern daher die gleiche Sorgfalt wie die Anfänge und Schlüsse. Mediis quoque non ea modo cura sit ut inter se cohaereant, sed ne pigra, ne longa sint . . . Nam ut initia clausulaeque plurimum mo-

[1]) Tonus von τόνος = accentus musicus, fortis sonus.

[2]) Perfectus = Hauptakzent; vgl. perfectio = Hauptkadenz, Ganzschluß. (Isidor Sent. IX, G. I 24b.)

[3]) Die beiden Hauptklassen des gregorianischen Gesanges sind Rezitativ (Psalmodie, Akzentgesang, psallere, legere) und Melodie (Antiphonie, modulari, cantare), vgl. Regula S. Bened. P L 66, 604 A; Regula SS. Pauli et Steph. P L 66, 954 A; S. Beda Ven., Gerb. De cantu p. 260; Concil. Cloveshon., Manſi t. 12, Harduin. t. 3; Auctor operis Carolini l. I, c. 6 b. Gerb. De cantu p. 266, P L 98 1021 C; Joh. Archicant. b. Fabric. Bibl. lat. II, Beda Ven. Hist. eccl. IV 18, P L 95 200 A; Studien u. Mitt. O S B 1917; Leo IV. ad Honoratum b. Morin Véritables orig. p. 15, deutsch „Ursprung d. greg. Ges., Paderborn, Schöningh 1892 S. 8: canendi legendique; S. 10: modulatione et lectione. Dieses Schreiben Leos IV. scheint das bis jetzt bekannte älteste Zeugnis für eine Abhandlung des hl. Gregor d. Gr. über Psalmodie und Antiphonie zu sein und die beiden späteren Zeugnisse bei Gerbert Skript. II 51 a (Gregorius in suo libello musicae) und III 1 (de plana musica tractaverunt practice Guido et maxime de tropis b. Gregorius) erhärtet zu haben. Gegenüber diesen zuverlässigen Zeugen können die übrigen von mir zitierten Gewährsmänner nur geringe Glaubwürdigkeit beanspruchen; vgl. Musiktraktat Gregors d. Gr., Leipzig 1911.

[4]) Dem Satzanfang hatten schon die alten Rhetoren große Aufmerksamkeit zugewendet: Proximum clausulis diligentiam postulant initia, nam et in haec intentus auditor est. (Fab. Quintil. Inst. orat. IX 4, 62.)

Digitized by Google

menti habent, quotiens incipit sensus aut desinit: sic in mediis quoque sunt conatus iique leviter insistunt. (Inst. or. IX 4, 66.)

Den Halbschlüssen schenkten auch die mittelalterlichen Musikschriftsteller hohe Beachtung, und zwar in allen Jahrhunderten und Ländern. Daher rühren die verschiedenen Namen, die sie diesen Kadenzen gaben: media, medialis, medians, mediatrix, medietas, distinctio, subdistinctio, dimidium, divisio, pars, neuma, colon, comma, incisio. Doch kehren am öftesten wieder die Namen „mediatio" und „metrum". Der letztere beschäftigt uns hier in erster Linie; er findet sich am häufigsten bei Isidor (Gerb. I 24b), in den Instituta Patrum: „metrum id est medium", (Gerb. I 6a), bei Odo (l. c. 249 f.), Guido de Caroli Loco (Coussemaker II 151, 179 f., 186), bei Walter Odington (C. I 219a) und in der Synode von Besançon (Hartzh. VIII 207.) Am öftesten „mediatio": Der Kürze halber beschränke ich mich auf die Zitate: G. I 6a, 218s; II 355. C. I 83a, 283; II 245, 293, 322s, 333ss; Synod. Bisunt. (l. c. 207b); Simon de Quercu p. 20. Die Mediatio correpta, welche beim hebräischen und einsilbigen lateinischen Wort die Modulation auf dem höheren Akzentton abbricht, wird im 11. Jahrhundert zum erstenmal genannt als abbreviata (C. II 146b), abrupta (C. II 349a), acuta (C. II 334, 364a). Cocleus (p. 32) nennt die Mediatio correpta stichelnd „corrupta", weil ihr Stoß in der Höhe den leichten Fluß der Melodie und ihres Rhythmus zerstört. In der Vatikanischen Ausgabe des Passionsgesanges (1917) wurde sie daher zum erstenmal wieder fallen gelassen.

Wenn der Psalmvers in der ersten Hälfte zu kurz ist, soll nicht die Mediatio, sondern die Intonatio entfallen: Propter paucitatem dictionum potius mediatio servanda est quam principium. (Joh. Muris, Specul. mus. VI 83, Coussemaker II 322b.) Auf die Mediatio folge die Hauptpause: Post medium metrum modica modulatione peracta, pausam bonam et competentem faciamus. (Inst. Patr. b. Gerb. I 6b.) Diese längste Pause ist nicht durch die Phrasierung geboten, weil sie nur dem Ganzschlusse gebührt, sondern durch die Not, zwischen den beiden Vershälften vollen Atem zu schöpfen.

Wie oben bemerkt, wurde der Name „metrum" auch dem Ganzschlusse gegeben, aber mit dem Zusatz „ultimum"; z. B.: Primi toni . . . ultimum psalmi metrum incipit ab a, la mi re. (Synod. Bisunt. a. 1571[1]) l. c. 207b.)

Die gebräuchlichste Bezeichnung ist „terminatio". Außer diesen kommen noch vor: periodus, depositio, conclusio, pausatio, clausula, clausura, circuitus, differentia, modus, modulus, quies, perfectio, punctus, distinctio, finis, finalis, terminus, euouae, forma, neuma, constitutio, teleusis, aanes ete, sedes, systema.

Der Ganzschluß ist bald ein Stillschweigen (Ubi finis est [Versûs], silentium sequitur — S. Aug. Mus. l. IV, c. 1. P L 32 1128), bald eine Tondehnung, bald beides zugleich — Similiter versuum finis una vel duabus productis eadem longitudine syllabis. (Hucb. Commem. brevis. Gerb. I 227) — post medium versum facta pausa, quod de versu restat, morosiore modulatione deponatur. (Inst. Patr. Gerb. I 6b.)

Den Grund für die Notwendigkeit schöner Kadenzen findet der Rhetor Fabius Quintilian in der Urteilskraft des Ohres, die den Satzschlüssen die meiste Aufmerksamkeit schenke; denn hier sei der Ruhepunkt, dem der Zuhörer mit Spannung entgegensieht und Beifall zu zollen pflegt. — Aures tum magis judicant, cum ille impetus (proni fluminis orationis) stetit et intuendi tempus dedit . . . Haec est sedes orationis, hoc auditor exspectat, hic laus omnis declamat. (Instit. orat. IX. 4, 61 s.) Auch Cicero verlangt für die Schlüsse höchste Vollendung — Clausulas autem diligentius etiam servandas esse arbitror quam superiora, quod in eis maxime pefectio atque absolutio judicatur. (De orat. III 50, 192.)

Wegen dieser sorgfältig ausgearbeiteten und regelmäßig wiederkehrenden Formeln erhielten die Halb- und Ganzschlüsse im Mittelalter den Namen „Metrum".

VII. „Metrum" Kursusmaß.

Um schöne Kadenzmaße zu erzielen, bedienten sich die gregorianischen Komponisten auch sogenannter Kursusmaße. Dies taten sie vorzüglich in den Rezitativen, weniger in den Melodien.

[1]) Wenn man aus dem Terminus „metrum" auf metrische Werte der Akzentneumen schließen wollte, müßte der gregorianische Gesang den vermeintlichen Mensural-Rhythmus nicht bis zum 12., sondern sogar bis Ende des 16. Jahrhundert bewahrt haben.

Digitized by Google

Rezitativ und Melodie sind nämlich die beiden Hauptgattungen des liturgischen Gesanges.[1]) Für das Rezitativ gebrauchte man die Ausdrücke: legere, psallere, psalmus, versus; für die Melodie: canere, modulari, antiphona, responsorium. Nur vereinzelt kommen legere oder psallere und canere oder modulari als gleichbedeutende Wörter vor. Das Rezitativ (oder Psalmodie) umfaßt diejenigen Gesänge, deren Text auf demselben Ton rezitiert und am Anfang, in der Mitte und am Schlusse moduliert wird. Die zweite Gattung schließt in sich alle Gesänge, die eine durchgängige Modulation aufweisen. Während die drei Modulationen des Rezitatives unter dem Einflusse des Akzentes und der Notenzahl stehen, wird die Melodie (Antiphonie[2]) vorwiegend vom musikalischen Satz-Akzente beeinflußt. Zu dieser letzteren Gattung gehören die Antiphonen des Offiziums und der Messe (Introitus und Communio), die Responsoria prolixa des Offiziums und der Messe, die Melodien des Ordinarium Missae. In das Gebiet des Rezitatives fallen der Leseton des Offiziums und der Messe (Lectio, Oratio, Epistel, Evangelium, Präfation, Pater noster), die Publicatio festorum „Noveritis", die Improperia, Benedictus es, Gloria laus,[3]) Exsultet u. dgl. m., ferner der Psalmengesang des Offiziums[4]) und der Messe, die Cantica, Te Deum, das rezitative Ordinarium Missae ferialis und Defunctorum, zahlreiche Verse des Responsorium breve und prolixum des Offiziums und der Messe (Grad., Tract., Alleluja-Verse).

Die Rezitative sind mit Modulationen geschmückt, die eine sorgfältige Ausarbeitung voraussetzen. Man nahm hiebei Rücksicht auf schöne Verhältnisse, Intervalle und Zahl der Töne. — Ad consonantiam proportionum ac speculationem intervallorum necnon ad certitudinem oculos vertat numerorum. (Aurelian, Mus. discipl. c. X, Gerb. I 43a.) Ausschlaggebend für die Wahl dieser Mittel war bald der musikalische Akzent, bald der Wohlklang des ungestörten Flusses der Modulationen — Sunt praeterea, quae conferri magis quam scribi potest, quae scilicet in principiis vel distinctionibus et membris versuum pro accentuum *aut* euphoniae ratione observanda sunt. Je nach Bevorzugung eines oder des andern Formbildners entstanden zweierlei Arten des Kursus. Die erste berücksichtigte die musikalischen Akzentfolgen, mit denen der Wortakzent zusammenfallen mußte. Wenn nun in der Modulation auf dem trochäischen Akzentfuß (bestehend aus einem starken und schwachen Ton ´ .) ein daktylischer Akzentfuß (´ . .) des Textes zu singen war, so mußte für die überzählige Wortsilbe (penultima brevis) auch ein überzähliger Ton in die Melodie eingeschoben werden. Solche veränderliche Kadenzen heißen rhythmische zum

[1]) Schon im griechischen Altertum „gehörte die Rezitationspoesie, obwohl sie kein eigentliches Melos ist, unter die musischen Künste und war verbunden mit Instrumentalmusik" (Westphal, Musik d. griech. Altert. 1883, S. 26 f.). Auch in Rom wurde zwischen Melodie und Rezitationsgesang auf der Cithara unterschieden: Hi pueri tam lepidi ac delicati non solum amare et amari neque *cantare et psallere*, sed etiam sicas vibrare et spargere venena didicerunt. (Cicero in Catilin. II 10, 23.) Ne musicae quidem rudis, ut qui *cantaret et psalleret* jucunde scienterque. (Sueton. de Tito, III.) Abgesehen von der Musikbegleitung, blüten auch im Christentum Rezitativ und Melodie nebeneinander: Fratres autem non per ordinem *legant aut cantent*. (Regula S. Bened. † 543, cap. 37. P L 66 604 A.) Ne quae *cantanda* sunt, in modum prosae et quasi in *lectionem* mutemus, aut quae ita scripta sunt ut in ordine *lectionum* utamur, in tropis et *cantilenae* arte, nostra praesumptione, vertamus. (Regula SS. Pauli et Steph. c. XV. P L 66 954 A.) Ritum *canendi ac legendi*. (Joh. Archicantor † 679; vgl. Beda Vener. De gestis Anglor. c. 18.) Nihil quod communis usus non admittit, praesumat *cantare aut legere*, sed tantum . . . quod Romanae ecclesiae consuetudo permittit, *cantent vel legant*. (Gerb. De cantu I 262 n. a.; Mansi t. XII, Harduin t. III, Montalembert: Die Mönche des Abendl. V 170.) Ecclesiam, Gallicanam laudans, quod, suscepto ordine *psallendi ac modulationis*, ecclesiae Romanae accesserit. (Auctor operis Carolini, l. I, c. 6; Gerb. l. c. 266.) Ut non esset dispar ordo psallendi, quibus erat compar ordo credendi; et quae unitae erant unius sanctae legis sacra *lectione*, essent etiam unitae unius *modulationis* veneranda traditione. (P L 98 1021 C.) Traditione *canendi legendique* . . . quam et sanctus papa Gregorius tradidit et nos tenemus, in *modulatione et lectione*. (Leo IV ad Honoratum. Ex registro ejusd. Cod. Brit. Mus. Addit. 8873 fol. 168; bei G. Morin — Th. Elsässer „Ursprung d. greg. Ges. Paderborn 1892, S. 8, 10.)

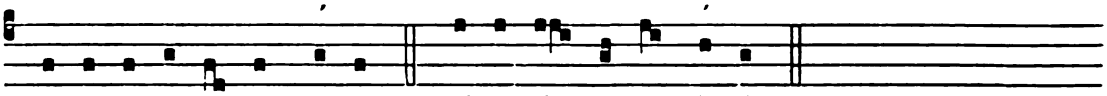
[2]) Im christlichen Altertum hieß Antiphonie der Wechselgesang zwischen Solo und Chor. Da der Solist den Psalm sang und der Chor zwischen die Psalmverse einen Kehrvers (Antiphon) einlegte, der eine Melodie war, so übertrug man später den Namen Antiphonie oder Antiphon auf die Melodie.

[3]) Wegen Mangels an Text entfällt die Rezitation bei manchen Rezitativen.

[4]) Der Psalmus directaneus stammt aus der ursprünglichen Form des Psalmengesanges, als dieser noch nicht durch eine Antiphon unterbrochen oder abgeschlossen wurde, folglich auch keiner Schlußmodulation bedurfte für eine Überleitung zum Anfang der Antiphon. Er findet daher noch heute eine Anwendung, so oft er nicht mit einer Antiphon in Verbindung steht. Schließt er aber trotzdem mit einem Tonfall, so verdient er nicht den Namen „Tonus in directum".

Digitized by Google

Unterschied von den „metrischen" oder regelmäßigen der zweiten Art, die eine Veränderung der Tonzahl nicht zuließ wegen des Wohlklanges, der bei gewissen Kadenzen durch Einschiebung eines Zwischentones geschädigt würde. Die Folge davon war, daß in einem ungeeigneten Textrhythmus die unbetonte zweitletzte Silbe auf den musikalischen Akzent zu stehen kam, (z. B. I 1, 2; II 1, 3.

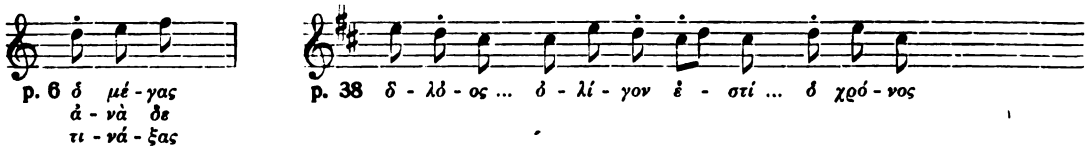


Den Unterschied der rhythmischen und der metrischen Kadenz wollen einige Musikgelehrte in den Instituta Patrum mit den Worten „rhythmice vel metrice psallamus" (G. I 6b) angedeutet finden, indem sie das Bindewort „vel" im gegensätzlichen Sinne auffassen, also in „rhythmice" die veränderliche und in „metrice" die unveränderliche, regelmäßige Notenzahl der Kadenz erblicken: „Wir ermahnen daher, in einem Atemzug ohne Unterbrechung bis zum Schlusse entweder rhythmisch oder metrisch zu psallieren" — Admonemus itaque, ut una aspiratione sive uno anhelitu usque ad punctum rhythmice vel metrice psallamus. „Metrisch" wird hier die unabänderliche Kadenz deswegen genannt, weil sie ebensowenig wie das Metrum durch überzählige Töne bzw. Silben verändert werden darf.

Auch in der Kunstprosa gibt es feststehende Zahlen. Fab. Quintilian bezeugt dies ausdrücklich: „Die Ohren billigen das Unveränderliche" — aures . . . stabilia probant. (Inst. or. IX 4, 16.) Nach Cicero ist nämlich das Ohr der Richter über die regelmäßigen und über die annähernden Maße des oratorischen Rhythmus: „Das Ohr oder vielmehr sein Gefühl hat von Natur Sinn für das Maß aller Töne; es beurteilt, was zu lang und zu kurz ist und verlangt stets nach Vollkommenem und Maßvollem" — Aures enim vel animus aurium nuntio naturalem quamdam in se continent omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora judicat et perfecta et moderata semper exspectat. (Or. 53, 177.)

Das Vollkommene oder Unveränderliche und das Maßvolle oder Proportionierte hat nach Aurelian zum Gegenstand die oben behandelten Maße: das Intervallmaß und das Zahlmaß. Diese Maße kommen mehr oder weniger zur Verwendung im ganzen Verlauf der Melodie (wovon oben die Rede war), in vorzüglichem Grade jedoch in den Kadenzen, und zwar hauptsächlich in den unveränderlichen oder „metrischen", die uns hier allein beschäftigen.

Was das unveränderliche Maß anbelangt, in welchem der Wortakzent unberücksichtigt blieb, so haben schon Dichtersänger des griechischen Altertums sich nicht streng an den Wortakzent gehalten, so z. B. in dem kleinen Canticum Euripidis an Orestes, wo die unbetonte Kürze an fünf Stellen mit dem Punkt, d. i. mit dem Zeichen der musikalischen Betonung[1]) versehen ist und der Wortakzent nur zweimal berücksichtigt wird. (C. Jan, Melodiar. reliquiae, 1899 p. 4, 6); ähnlich auch im Epitaphium Sicili p. 36, 38.



Bezüglich dieser Selbständigkeit des musikalischen Rhythmus gegenüber der Grammatik sagt der hl. Augustin und nach ihm Berno: Wie der Grammatiker auf Einhaltung der

[1]) Die Semeiosis bestand nach dem Anonymus περὶ μουσικῆς p. 69 W in einem Punkt über der Note zur Bezeichnung des Iktus (Christ, Metrik, S. 7), vgl. C. Jan p. 4.

Digitized by Google

Silbendauer und Silbenstärke dringe, so verlange auch der Musiker die Beobachtung des melodischen Rhythmus, weil beim Gesange die Musik im Besitz sei und ihre eigenen Maßverhältnisse wahren müsse – At vero musicae ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. (Mus. II 1, P L 32 1099; vgl. Berno, Prolog 14, G. II 77b.) Daraus folgert Elias Salomon, daß der Gesangstext dem musikalischen Rhythmus unterworfen ist und der Melodie zu dienen hat, diese aber das Vorrecht hat und das Wort verschönert. Daher darf sie eine kurze Silbe verlängern und eine lange verkürzen. (Scientia art. mus. XXI, Gerb. Scr. III 44b.)

Wenn schon der Dichtersänger, der selbst den Gesangstext liefert, nicht an den Textrhythmus gebunden war, so hatte der liturgische Melodist noch viel mehr Grund, selbständig vorzugehen, weil er mit einem schon gegebenen Texte rechnen mußte, nämlich mit dem Wortlaut der heiligen Schrift und der Liturgie, der nicht ohne Not verändert werden darf. Ein Notfall lag aber vor bei schon vorhandenen Melodie-Formeln, weil durch Versetzung des musikalischen Akzentes oder durch Einschiebung überzähliger Silben und Töne der wellenförmige Fluß der Melodie gestört worden wäre. Aus diesem Grunde betonen die Instituta, im Abschnitt „Von der Anpassung der Kadenzen an die verschiedenen Akzente", sehr nachdrucksvoll das metrisch-rhythmische Vorrecht der Musik vor dem Wortakzente: „Jede Kadenz der (feierlichen) Psalmodie in den Halb- und Ganzschlüssen ist nicht nach dem Akzent des Wortes, sondern nach der Melodie der Tonart einzurichten, wie Priscian sagt: Die Musik ist nicht den Regeln des (Grammatikers) Donatus unterworfen so wenig wie die Heilige Schrift. Treffen aber Wortakzent und Melodie zusammen, so sollen sie in der Kadenz gemeinsam beobachtet werden; wenn aber nicht, so werde die Melodie (cantus) und das Rezitativ (psalmus) in der Modulation der Tonart geschlossen. Denn in fast allen Tonarten unterdrückt die Musik bei den Psalmschlüssen durch ihre Melodie die Silben und läßt die Wortakzente unberücksichtigt; dies tut sie hauptsächlich im Psalmengesang.

(Fortsetzung folgt.)

Vereins-Chronik.

Graz. Der Diözesanpräses des Diözesan-Cäcilienvereins **Seckau-Graz**, H. H. Professor Dr. Anton **Faist** in Graz, wurde anfangs Oktober d. J. als langjähriger Professor im Knabenseminar und wegen seiner Verdienste um die Kirchenmusik durch Se. Exzellenz den Hochwürdigsten Herrn Fürstbischof zum **Fürstbischöflichen Geistlichen Rat** ernannt. Dem verehrten und treuen Mitarbeiter herzlichen Glückwunsch.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. Ballmann, P. Willibrord, O. S. B., **Christkindlieder** für eine Singstimme zum Klavier. Drittes Heft. Pustet, Regensburg. Preis ℳ 1.80.

Eine hübsche, liebe Weihnachtsgabe des musikkundigen Benediktinerpaters.

2. Engelhart, F. X., Op. 77. **Trauerlied.** Für 4–7stimmigen Chor. Pustet, Regensburg. Part. ℳ 0.60, 4 Stimmen je ℳ 0.12 = ℳ 0.48.

Als Trauerlied z. B. am Grabe sehr zu empfehlen. Besonders für größere Chöre geeignet.

3. Kindsmüller, K., Op. 10. **Abendgruß ans liebe Jesulein.** Ein- oder zweistimmiges Lied im Volkston mit Begleitung. Pustet, Regensburg. Preis ℳ 0.30, Stimme ℳ 0.05, 50 Stück ℳ 2.–.

Im einfachsten Volkstone gehalten.

4. Mathias, Dr. Fr. X., Die Vesper-Hymnen für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres als Auszug aus dem Vesperale Romanum in moderner Notation. Pustet, Regensburg. Preis ℳ 0.80.

Ein praktischer kleiner Auszug aus dem Vesperale. Wie wäre es, wenn man sich beim gemeinschaftlichen Gottesdienste der Studenten, der Gymnasiasten usf. mehr der kirchlichen Hymnen des Vesperale annähme?

5. Schöllgen, W., Op. 18. **Herr, ich bin dein!** Text von P. Wallinger. Für drei gleiche Stimmen (Sopran I. und II., Alt) mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung, komponiert für klösterliche Feierlichkeiten, wie Gelübde, Ablegung und Erneuerung, Jubiläen, Exerzitien, Abschluß. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 0.80, bei 10 Exemplaren je ℳ 0.60.

Eine einfache Komposition, die für den im Titel genannten Zweck wohl geeignet ist.

H. Müller.

Digitized by Google

Zeitschriften.

1. **Cäcilia** (Breslau) 1918, 9/10: Mozarts Kirchenmusik. — Den scheidenden Kirchenglocken und Prospektpfeifen. 2. Teil. (Forts.)

2. **Der Chorwächter** (Einsiedeln) 1918, 10: Katholische Liturgie. (H. Pöll.) [Schluß.] — 11: Das Einfühlen in die Musik. (J. Scheel.) „Dein Tempel ist heilig". Ein Protest der Solothurner Pastoralkonferenz. Interludium. (J. Sturm.) — 12: Die Registrierung der Orgel. (J. Dobler.) Musikalisches Verständnis. (F. Hartmann.)

3. **St. Gregoriusblad** (Haarlem) 1918, 12: De Missa Lauda Sion. (A. Smijers.) Gedachten en opmerkingen omtrent het kerkelijk orgelspel. (J. A. Borrenbergs.) De St. Gregoriusdag te Alkmaar. (C. Huigens.)

4. **Gregorius-Blatt** (Düsseldorf) 1918, 11/12: Die fünfstimmigen Werke Palestrinas. (Bäuerle.) Über einen Prolog zu dem gregorianischen Antiphonar. (P. Bohn.) Sinn und Ausführung des Quilismas. (P. Bohn.)

5. **Gregoriusbote** (Düsseldorf) 1918, 11/12: Ave Maria! (G. Junigo.) Palestrina und seine Bedeutung für die katholische Kirchenmusik. (C. Cohen.) Die Zukunft unserer Kirchenglocken. Wechsellieder. (P. Rupertus O. S. M.)

6. **Monatsschrift für Schulgesang** (Essen) 1918, 8: Ungelöste gesangspädagogische Fragen. (J. M. P. Steinhauer.) Naturgeschichte des deutschen Volksliedes. (W. Schremmer.) [Schluß.] — 9: Volksvertretung, Staat und der Schulgesang. (H. Werlé.) Trennung von Kirchen- und Schulamt. (W. Banke.) Ein Probejahr für Gesanglehrer. (W. Zahn.)

7. **Musica Divina** (Wien) 1918, 9/10: Der rhetrische Bau der Themen Palestrinas. (H. Bewerunge.) [Forts.] Die Missa Resurrexi von Max Springer. (J. Lechthaler.) [Forts.] Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. Die Mitte des 19. Jahrhunderts. (Dr. R. v. Kralik.) [Forts.]

8. **Musica Sacra** (Regensburg) 1918, 12: „Stille Nacht." Zum 100. Geburtstage des Weihnachtsliedes. (K. Weinmann.) Haller-Studien. (W. Hohn.) [Schluß.] Ein lateinisches „Stille Nacht, heilige Nacht". Zeremonien in der russischen Kirche. (M. Steege.) Weihnachts-Introitus. (J. Kehrer.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

I. Bücher und Schriften:

Akademie für Musik und darstellende Kunst, Wien.

1. **Jahresbericht** 1917–18 der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

Anzengruber-Verlag, Wien.

2. **Quint, Heinz,** Die Tonschubleiter und der Dreiklangschlüssel. Preis K 2.50.

Bachem, Köln.

3. Hundert Jahre. J. P. Bachem, Buchdruckerei, Verlagshandlung, Zeitungsverlag 1818–1918.

Hölder, Wien.

4. **Bivell, P. Cölestin** O. S. B., Commentarius anonymus in Micrologum Guidonis Aretini. Preis ℳ 3.50.

Kalkoff, Berlin-Zehlendorf-West.

5. **Reichert, Dr. J.,** Aus Deutschlands Waffenschmiede. Mit zahlreichen Bildern und Tafeln.

Peters, Leipzig.

6. **Schwartz, Rudolf,** Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1917. 24. Jahrgang.

Pustet, Regensburg.

7. Die gebräuchlichsten Responsorien für den Chor. Preis 20 ₰, 12 St. ℳ 1.80.

8. **Schmid, Eugen,** Die neuen kirchenmusikalischen Vorschriften. Ein Handbuch für Geistliche und Chorregenten. Preis ℳ 1.50. (Sammlung Kirchenmusik.)

Teubner, Leipzig.

9. **Einstein, A.,** Aus Natur und Geisteswelt. Bd. 438, Geschichte der Musik. Bd. 439, Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte. Preis je Bd. ℳ 1.50.

II. Musikalien:

Auer, Stuttgart.

10. **Walz, A.,** Theoretisch-praktische Elementar-Tonleiterschule. ℳ 5.—.

Digitized by Google

Badenia, Karlsruhe.

11. **Berner, Otto A.**, Drei leichte Grabgesänge für den praktischen Gebrauch. Inhalt: 1. Berner, Op. 33,4 „Du hast's vollbracht". Für vierstimmigen gemischten Chor bzw. für zwei Frauen- oder Knabenstimmen. 2. Berner, Op. 33,2 „Wir steh'n ums Grab". Für dreistimmigen Frauen- oder Knabenchor. 3. Frey: „Letztes Grüßen." Für vierstimmigen Frauen- oder Knabenchor. Preis brosch. 70 ₰.

12. **Weitzel, Wilhelm**, Op. 5. Trauerklänge. Sammlung von 10 Grabliedern für 1-, 2-, 3- und 4stimmigen Frauenchor mit und ohne Orgel, darunter 4 Trauergesänge für gefallene Soldaten bei kirchlichen und weltlichen Trauerfeiern. Preis ℳ 1.50.

Cieplik, Beuthen.

13. **Cieplik, Th.**, Auserlesene katholische Kirchenlieder für alle Zeiten des Kirchenjahres mit allen Einheitsliedern zum Gebrauche für Kirche, Kloster, Schule, Haus und insbesondere für Höhere Mädchenschulen für drei gleiche Stimmen. Preis ℳ 2.—.

14. — — Auserlesene katholische Kirchenlieder für alle Zeiten des Kirchenjahres mit allen Einheitsliedern für vierstimmigen gemischten Chor. Preis ℳ 2.—, gebunden ℳ 3.—.

15. **Heinze, Leopold**, Auserlesene Kirchenlieder für katholische Seminare, Präparandenanstalten und Kirchenmusikschulen für Männerstimmen. 6., neubearbeitete und erweiterte Auflage mit Einheitsliedern. Preis ℳ 2.—.

Kahnt, Leipzig.

16. **Gläser, Paul**, Weihnacht. (Adolf Holst.) Für gemischten Chor. Partitur 60 ₰, Stimmen je 20 ₰.

Pustet, Regensburg.

17. **Ballmann, P. Willibrord**, O. S. B. Die Totenmesse nach dem Vatikanischen Choral. Zum Gebrauche beim Gottesdienst in moderne Noten übertragen und mit rhythmischen Zeichen versehen. Preis broschiert 60 ₰.

18. — — Christkindlieder für eine Singstimme zum Klavier. Drittes Heft. Preis ℳ 1.80.

19. **Engelhart, F. X.**, Op. 77. Trauerlied. Für 4—7stimmigen Chor. Partitur 60 ₰, 4 Stimmen je 12 ₰ = 48 ₰.

20. **Kindsmüller, A.**, Op. 10. Abendgruß ans liebe Jesulein. Ein- oder zweistimmiges Lied im Volkston mit Begleitung. Preis 30 ₰, Stimme 5 ₰, 50 Stück ℳ 2.—.

21. **Mathias, Dr. Fr. X.**, Op. 44. Herz-Jesu-Kantate „Tausendmal ich dich begrüße" für Einzel-, Chor- und Volksgesang mit Orgel zur feierlichen Segensandacht. Partitur ℳ 3.50, 4 Stimmen je 50 ₰ = ℳ 2.—.

22. — — Die Vesper-Hymnen für die Sonn- und Feiertage des Kirchenjahres als Auszug aus dem Vesperale Romanum in moderner Notation. Preis 80 ₰.

23. **Ortmann, Petrus.** Organum Comitans ad Vesperale Parvum quod juxta Editionem Vaticanam harmonice ornavit. Broschiert ℳ 6.—, gebunden ℳ 9.—.

24. **Schächtl, Georg**, Op. 2b. Kindes-Grüße an die himmlische Mutter. 6 Marienlieder für (Sopran- und Alt-)Solo und 3—4st. Frauenchor mit Orgel. (Auszug aus „12 Marienlieder" für Solo und 4—7stimm. gem. Chor.) Partitur ℳ 2.40, 3 Stimmen ℳ 1.60; 1. Stimme 60 ₰, 2. Stimme 40 ₰, 3. und 4. Stimme 60 ₰.

25. — — Op. 4. 5 lateinische Predigtgesänge, und zwar 3 „Veni Creator Spiritus" (für 2 gleiche Stimmen mit Orgel) und 2 „Veni Sancte Spiritus" (für 3 gleiche Stimmen mit Orgel). Partitur ℳ 1.40, 2 Stimmen je 40 ₰ = 80 ₰.

26. — — Op. 5. Sechsstimmige Fest-Messe für gem. Chor zu Ehren der allerseligsten Jungfrau Maria. Partitur ℳ 4.—, 6 Stimmen je 60 ₰ = ℳ 3.60.

27. — — Op. 3. 3 Veni sponsa Christi für 3- und 4stimm. Frauenchor mit Orgel nebst einem Tantum ergo für 2 gleiche Stimmen. Preis Partitur ℳ 1.60, 3 Stimmen je 40 ₰ = ℳ 1.20.

Schwann, Düsseldorf.

28. **Heckmes, D.**, Op. 2. Missa Consolatrix afflictorum ad quinque voces inæquales (sine Credo). Partitur ℳ 2.80, jede Singstimme 30 ₰.

29. **Nekes, Franz**, Op. 55. Te Deum für vierstimmigen gemischten Chor mit abwechselnden Choralsätzen nach der Vaticana. Partitur ℳ 2.40, jede Gesangstimme 30 ₰.

30. — — Op. 56. Te Deum für vier gleiche Stimmen mit abwechselnden Choralsätzen nach der Vaticana. Preis der Partitur ℳ 2.40, jede Gesangstimme 30 ₰.

31. **Schöllgen, W.**, Op. 18. Herr, ich bin dein! Text von P. Wallinger. Für drei gleiche Stimmen (Sopran I und II, Alt) mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung komponiert für klösterliche Feierlichkeiten wie Gelübde, Ablegung und Erneuerung, Jubiläen, Exerzitien-Abschluß. Partitur 80 ₰, bei 10 Exemplaren je 60 ₰.

Tonger, Köln.

32. **Sattler, C.**, Drei Fantasien für Orgel. Nr. 1. „Großer Gott, wir loben dich." ℳ 1.50. Nr. 2. Weihnachtspastorale unter Verwendung des Liedes „Es ist ein' Ros' entsprungen". ℳ 1.50. Nr. 3. O sanctissima von Cohen. ℳ 2.—.

Digitized by Google

Das Jahr 1919

steht vor der Tür. Den Waffenstillstand hat uns das scheidende Jahr 1918 geschenkt. Aber noch nicht den Frieden. Seiner harren wir in Sorge und Spannung. Mit dem Waffenstillstand hat uns das Jahr 1918 die Revolution gebracht. Und damit eine Umwälzung aller politischen Verhältnisse, wie wir sie so schnell und so vollständig nicht erwartet hatten. Throne stürzen, Reiche zerteilen sich und schließen sich zu neuen Staatsgebilden zusammen. Was birgt die Zukunft in sich? —

Was birgt die Zukunft in sich für den Cäcilienverein? Kein Zweifel, daß die neuen Verhältnisse auch für die Entwicklung des Vereins von Bedeutung sein werden. Eins steht aber fest: der Verein wird, wenn auch neu organisiert, weiterbestehen und weiterarbeiten. Gewiß warten wir alle mit Sehnsucht darauf, einmal wieder zu einer Generalversammlung zusammenkommen zu können. Wir alle aus Deutschland, Österreich und der Schweiz. Aber ebenso gewiß ist es uns, daß diese Hauptversammlung für den Augenblick noch unmöglich ist. Sie war für Trier aufs Jahr 1914 schon in Aussicht genommen. Nun wird es 1919, ehe wir sie halten können. „Was lange währt, wird endlich gut." Die Generalversammlung kann und muß und wird in mannigfacher Beziehung für die Entfaltung unseres Vereines nach innen und nach außen eine maßgebende und ausschlaggebende Kraft bedeuten. Es wäre unklug und vermessen, Einzelheiten dieser äußeren und inneren Entwicklung unseres Verbandes jetzt schon vorausbestimmen zu wollen. Es hängt da zuviel von der Entwicklung von Faktoren ab, die zu dieser Stunde selbst noch nicht in sich fertig sind. Soviel ist sicher: der Verein wird auch im zweiten Halbjahrhundert des Bestehens seine Lebenskraft bewähren, indem er sich organisch entwickelt.

An den Grundprinzipien des Vereins kann nicht gerüttelt werden. Sie hängen mit der kirchlichen Auffassung von der Tonkunst und von ihrer Stellung im Gottesdienst innerlich und wesentlich zusammen. Aber Prinzipien können sich in verschiedener Weise auswirken.

Auch die Organisation des Vereines läßt eine zeitgemäße Umgestaltung zu. Gerade die nächste Generalversammlung wird sich damit auf der Grundlage der Vorberatungen des Vorstandes beschäftigen müssen.

Was aber sollen wir einstweilen tun? — Weiterarbeiten im Geiste des Vereines und im Sinne seiner Satzungen. Weiterarbeiten in jenem Idealismus und jener Freudigkeit, die ein heiliges Erbe und Vermächtnis unseres Verbandes sind seit den Tagen seiner Gründung. Lassen wir uns nicht entmutigen durch den Ernst der Zeit und den Druck der Gegenwartssorgen. Nach all dem wirren Durcheinander wird der Sonnentag ruhiger Friedensarbeit einmal um so beseligender und um so beglückender uns in die Seele scheinen.

Und nun sammeln wir uns im Geiste zu einem großen Gebetschor und beten miteinander ein Ave für die vielen lieben Vereinsgenossen, die im harten Weltkrieg ihr Leben fürs Vaterland gelassen haben. So manche Dirigenten und Sänger, Organisten und Musiker, die unserem Verbande angehörten und uns im Leben Mitarbeiter und Freunde waren, schlummern den Schlaf des Friedens. So manchmal haben sie für andere das Requiem gesungen. Jetzt beten wir es für ihre Seelenruhe: Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis. — Cum sanctis tuis in aeternum, quia pius es.

Wir aber wollen nach dem Vorbilde, in der Liebe und in der Kraft des Erlösers wirken, solange es Tag ist (Joh. 9, 4). Einerlei, in welche Stellung Gottes Vorsehung uns berufen hat. Der Geist ist es, der lebendig macht. Möge

ein gnadenreiches neues Jahr

den Geist der Liebe und den Geist des Eifers für Gott, für Gottes Dienst und für die gottesdienstliche Musik in uns allen festigen und vertiefen.

Paderborn, Dezember 1918.

Dr. Hermann Müller, Generalpräses.

(Das Inhaltsverzeichnis wird dem nächsten Hefte beigelegt.)

Digitized by Google

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen:

Soeben erschienen! **Herz meines Jesu** Soeben erschienen!

Geistliches Lied von Joseph Rheinberger.

Für eine mittlere Singstimme und Orgel oder Harmonium bearbeitet von Joseph Renner. Part. Mk. 1.80, Singst. Mk. —.20.

Vesper für das heilige Osterfest

Choral mit Orgelbegleitung nach der Editio Vaticana und Falsibordoni für gemischten Chor. Von Michael Dachs. Opus 27a. Partitur Mk. 3.50, 4 Stimmen je Mk. —.75.

Eine ebenso praktische als sorgfältige Arbeit, die der besten Empfehlung wert ist. Die Falsibordoni zeichnen sich aus durch Wohlklang und schönen Aufbau. Zudem sind sie auch von mittleren Chören leicht zu bewältigen. Die rhythmische Übertragung der Antiphonen ist gut, wie auch die Choralbegleitung bis auf kleine Eigenheiten rhythmischer Natur durchaus zu loben ist. (Musica Divina.)

Die 14 Stationen des heiligen Kreuzwegs

Nach Originalen von Fr. Max Schmalzl, C. Ss. R. In Vierfarbendruck.
Bildgröße jeder Station 15,5×21 cm, Papiergröße 23×30 cm. In Mappe Mk. 4.40.

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich,** Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet.

Terzenreine Geläute. * Reine Haupt- und Nebentöne! Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Organist und Chorregent Absolvent der Regensburger Kirchenmusikschule sucht Anstellung. Gute Zeugnisse vorhanden. Offerte erbeten an G. Brey, Geldern Rhld.

Digitized by Google

Für die hl. Fasten- u. Osterzeit

aus dem Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg

Choralwerke (Ed. Med.)

in den seitherigen Ausgaben:

Cantus Ecclesiasticus Passionis D. N. J. C. secundum Matthæum, Marcum, Lucam et Joannem, excerptus ex editione authentica Majoris Hebdomadæ, divisus in tres fasciculos. Fasc. **I.** Chronista. Fasc. **II.** Christus. — Lamentationes. Fasc. **III.** Synagoga. — Praeconium Paschale. **(Pro Missa solemni.)** Cum Cantu S. Rituum Congregationis. Editio prima juxta Typicam. XII und 135 Seiten. Klein-Folio. **Rot- und Schwarzdruck.** Mk. 12.50. In drei Bände gebunden Mk. 25.—.

Officium Tridui Sacri et Paschatis. Gross-Folio. Schwarzdruck. Mk. 9.40. Gebunden Mk. 15.50.

Officium Tridui Sacri et Paschatis (das ganze Officium der drei letzten Karwochentage und des Osterfestes enthaltend). In 8°. 90 Pf. Gebunden Mk. 1.40. (Separatabdruck aus Comp. Antiphonarii.)

Psalmi Officiorum Hebdomadæ Sanctæ etc. **Volksausgabe** unter dem Titel: **Die Psalmen der Karwoche.** Sämtliche Psalmentexte, vom Palmsonntag bis Osterdienstag, nach den römischen Psalmtönen auf Mittel- und Schlusskadenzen verteilt von Dr. Fr. X. Haberl. (Weisse Noten mit Violinschlüssel.) Dritte Auflage. 18°. 112 Seiten. Schwarzdruck. 65 Pf. Gebunden Mk. 1.—.

Processionale Romanum sive Ordo Sacrarum Processionum ex Rituali Romano depromptus. Accedit Appendix quæ Benedictiones cum Processionibus conjunctas, aliaque similia ex Missali et Pontificali Romano extracta continet. Editio **V. 1911.** 8°. 108 Seiten. In Rot- und Schwarzdruck. Mk. 1.50. Gebunden Mk. 2.15.

Fastenandachten:

Eder, P. Viktor (Op. 45a), **Kreuzlied** für 1 stimmigen Chor mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Gr.-8°. Partitur 31 Pf. Stimme 5 Pf. 100 Stück Mk. 3.75.

Haller, Mich. (Op. 113), **Stabat Mater** für 2 Sopran- und 2 Altstimmen mit begleitender Orgel. Partitur Mk. 1.25. 4 Stimmen je 13 Pf.

Mettenleiter, Bernh. (Op. 16), **Sequentia „Stabat Mater dolorosa"** composita ad 4 voces inæquales comitante Organo sive Violinis, Viola, Cello et Violone (Clarinettis et Trombonis ad libitum). Partitur Mk. 2.90, Singstimmen Mk. 1.50. Instrumentalstimmen vergriffen.

Neudegger, J. B., **Sequentia „Stabat Mater"**, quatuor vocibus inæqualibus concinenda comitante Organo. Partitur Mk. 2.50. Stimmen Mk. 1.—.

— — **Psalmus „Miserere"** ad quatuor voces inæquales comitante Organo. Partitur Mk. 2.—. Stimmen Mk. 1.—.

Witt, Dr. Fr. X. (Op. 7), **Sequentia „Stabat Mater"** 4 vocibus inæqualibus concinenda comitante Organo. Vierte Auflage. Partitur Mk. 1.65. Stimmen Mk. 1.—.

Witt, Dr. Fr. X. (Op. 32a), **Preces Stationum Crucis.** 14 Kreuzwegstationen mit lateinischem und deutschem Text für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Zweite, vielfach umgearbeitete Auflage. Partitur Mk. 1.25. Stimmen Mk. 1.—.

— — (Op. 32b), **14 Kreuzwegstationen** mit Eingangs- und Schlussgesang. Mit deutschem Text von Cordula Wöhler für 1 oder 2 Singstimmen mit Orgel. Zweite Auflage. Partitur Mk. 2.—. Stimmen Mk. 1.—. Text apart. 100 Stück Mk. 1.90.

Passionen:

Ett, C., **Passio D. N. Jesu Christi secundum Joannem** für 4stimmigen Männerchor. (Beide in Witt Cantus Sacri Sectio II enthalten.) Partitur Mk. 3.75. Stimmen Mk. 6.—.

Keane, M. G. (Op. 6), **Responsiones Populi** in Evangelio Passionis secundum S. Matthæum et S. Joannem. Ad 4 voces viriles. Part. Mk. 1.25.

Luif (Op. 7), **Passion für Palmsonntag und Karfreitag** für 4stimm. gemischten Chor. Partitur Mk. 1.50. Stimmen je 50 Pf.

Molitor, J. B., Chorsätze zur **Matthäus-Passion** am Palmsonntag für 4 Männerstimmen.

— — Chorsätze zur **Johannes-Passion** am heiligen Karfreitag für 4 Männerstimmen.

Beide Passionen nebst allen übrigen Gesängen von Aschermittwoch bis Ostermontag sind enthalten in Molitor Cantus sacri (Op. 33) für 4stimmigen Männerchor. Partitur Mk. 8.50. 4 Stimmen (je Mk. 3.—) Mk. 12.—.

Quadflieg, Jak. (Op. 21a), **Chöre zu der Passion nach Matthäus am Palmsonntag** für 3 Männerstimmen. Partitur Mk. 1.25. 3 Stimmen (je 25 Pf.) 75 Pf.

— — (Op. 21b), Ausgabe für 4 stimm. gemischten Chor. Partitur Mk. 1.25. 4 Stimmen (je 25 Pf.) Mk. 1.—.

— — (Op. 22a), **Chöre zu der Passion nach Johannes am Karfreitag** für 3 Männerstimmen. Part. 75 Pf. 3 Stimmen (je 13 Pf.) 39 Pf.

— — (Op. 22b), Ausgabe für 4stimmigen gemischten Chor. Zweite Auflage. Partitur 75 Pf. 4 Stimmen (je 13 Pf.) 50 Pf.

Suriano, Francesco, **Responsoria chori ad Cantum Passionis D. N. Jesu Christi** in Dominica Palmarum et in Feria VI. in Parasceve, 4 vocum. (Aus Repert. Musicæ Sacræ, Bd. 2, Fasc. 3.) Partitur 75 Pf. Stimmen je 25 Pf.

— — **Passio D. N. Jesu Christi** ad 4 voces inæquales. (Partitur ist in Musica Div. Annus primus, Tomus IV. enthalten.) Stimmen Mk. 1.15.

Turba in Passione D. N. Jesu Christi secundum Lucam 4 vocibus æqualibus concinenda auctore ignoto sæculi XVI. (Aus Musica Sacra 1891, Nr. 1 u. ff.) Partitur 25 Pf.

Turbæ Passionis D. N. Jesu Christi secundum Matthæum et secundum Joannem. Ad 4 voces æquales. Chöre zur Passion nach Matthäus und nach Johannes. Für 4 gleiche Stimmen. Herausgegeben von P. Peter Habets, O. M. I. Part. 50 Pf.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Hiezu Bestellzettel

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Cäcilienvereinsorgan

Fortsetzung der von Dr. Franz Witt († 2. Dezember 1888) begründeten Monatsschrift „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“ . . . . . .

Amtliches Organ des Allgemeinen Cäcilienvereins zur Förderung der katholischen Kirchenmusik auf Grund des päpstl. Breve vom 16. Dez. 1870

Vierundfünfzigster Jahrgang
1919

Herausgegeben von
Dr. Hermann Müller * Paderborn

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Cäcilienvereins
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Inhalt.

1. Aufsätze.

Seite

Blaser, Zur Erinnerung an Adolf Geßner . . 46
Brinktrine, Dr. Joh., Über deutsche Volksandachten 89
— — Entwurf einer deutschen Advents- und Weihnachtsandacht 90
Charlier, Joseph, Mägdlein, ich sage dir, stehe auf 21
Diebold, J., fünfzig Jahre Chordirektor . . 51
Frings, Dr. W., Julius Cäsar Scaliger — ein beachtenswerter Musikästhetiker des Mittelalters 63
Gruber, Franz X., P. Magnus Ortwein O. S. B. als Kirchenmusiker 83
Heinrich, Dr. J. B., Vom Geist der Kirchenmusik. Eine Predigt 43
Lange, Rudolf, Volks-Notenschrift 1
Löbmann, Dr. Hugo, Vom Singenlassen im Singunterricht 16
— — Über Geläute-Zusammenklang 33
— — Über das Läutezeitmaß 35
— — Über elektrischen Läuteantrieb 68
Löbmann, Dr. H., und M. Seydel, Stahl oder Bronze für Glocken? 48
Moenig, Die Komplet als liturgischer Volksgottesdienst 18
Müller, Dr. Hermann, Zur Organistennot . . 65
Proskes Vorrede zur Musica divina . . 73, 99
Divell, P. Cölestin, O. S. B., „Metrum". Ein Beitrag zur Musikterminologie. (Schluß) . 6
— — Gregors I. Schrift über Melodie und Rezitativ in einem Brief des Papstes Leo IV. 27, 48
Wagner, Dr. Peter, Eigenschaften der Kirchenmusik 57
Worauf es ankommt 41

2. Vereins-Chronik.

S. 36, 85.

3. Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

S. 37, 53, 86.

4. Aus Zeit und Leben.

S. 38, 53, 86.

5. Im Lesezimmer.

S. 54, 69, 103.

6. Musikalien.

S. 20, 39, 55, 87.

7. Zeitschriften.

S. 20, 39, 56, 71, 87, 104.

8. Aus dem Verlage.

S. 40, 56, 72, 88, 104.

Seite

9. Verzeichnis der im Cäcilienvereinsorgan besprochenen selbständigen Schriften.

Biehle, Johannes, Die Analyse des Glockenklanges 54
Hesses deutscher Musikerkalender für das Jahr 1920 103
Schnyder, P. Ambros, O. S. B., und P. Friedrich Schefold, O. M. C., Der katholische Kirchensänger. Meßgesangbüchlein 69
Wagner, Dr. Peter, Einführung in die katholische Kirchenmusik 70

10. Verzeichnis der im Cäcilienvereinsorgan besprochenen Musikalien.

Cohen, Op. 24. Festchor zu Ehren des hl. Bonifatius 87
Diebold, Johannes, Op. 101. Missa solemnis in honorem beatissimae Reginae pacis . 87
Faist, Dr. A., Op. 41. 10 Marienlieder . . 39
Gries, Frater Victorinus, O. Fr. M., Op. 7. 10 Motetten. Gesänge zum Offertorium an den höchsten Festen des Kirchenjahres . . . 39
Griesbacher, P., Op. 201a. Deutschlands Notruf. Für vierstimmigen Männerchor . . . 55
— — Op. 201b. Deutschlands Notruf. Für gemischten Chor 55
Hartmann, K., Orgelbegleitung zur Missa pro Defunctis. (Editio Vaticana) 39
Heinze, Leopold, Auserlesene Kirchenlieder . . 20
Hoppe, Karl, Orgelbegleitung zu den Einheitsliedern der deutschen Diözesan-Gesangbücher 20
Nekes, Franz, Op. 55. Te Deum für vierstimmig gemischten Chor 20
— — Op. 56. Te Deum für vier gleiche Stimmen 20
— — Op. 60. Missa O sacrum convivium . 56
Ottenwälder, J. G., Dem Andenken der Gefallenen im Weltkrieg! 87
— — Waldeinsamkeit 87
Ortmann, Petrus, Organum Comitans ad Vesperale Parvum quod juxta Editionem Vaticanam harmonice ornavit P. O. 20
Rheinberger, Joseph, Herz meines Jesu . . 87
Sandhage, Albin, Op. 7. Requiem III (D-Moll) 87
Sattler, Karl, Drei Fantasien für Orgel. Nr. 1: „Großer Gott, wir loben dich". Nr. 2: „Es ist ein' Ros' entsprungen". Nr. 3: O sanctissima von Cohen 20
Schächtl, Georg, Op. 8. XIV Adjuva nos nebst IV Tantum ergo 39
Schöllgen, W., Op. 17. Zwei Pange lingua 39
Schulte, Johannes, Op. 15. Vier Antiphonen zur Fronleichnamsprozession nebst einem Motett nach dem sakram. Segen 39
Weitzel, Wilhelm, Op. 5. Trauerklänge, Sammlung von zehn Grabliedern 20
— — Op. 6. Herz-Jesu-Lieder 87

Digitized by Google

54-55 comp.

Caecilien vereins organ

Jan.-Febr. 1919 1.|2. Heft

54. Jahrgang der von Dr. Franz Witt (✝ 2. Dez. 1888) begr.
Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Lange: Volks-Notenschrift . . . . . Seite 1
Vivell: „Metrum". Ein Beitrag zur Musikterminologie . . . . . Seite 6
Löbmann: Vom Singenlassen im Singunterricht . . . . . Seite 16
Moenig: Die Komplet als liturgischer Volksgottesdienst . . . . . Seite 18
Musikalien . . . . . Seite 20
Zeitschriften . . . . . Seite 20

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark + + + + + Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Kirchenmusikalische Gesellschaft St. Gregor
m. b. H.
Beuron (Hohenzollern).
Verlag & Musikalienhandlung.

Postschek Conto: „Kirchenm. Gesellschaft St. Gregor m. b. H. Beuron" Nr. 4127 Karlsruhe.
Telephon Beuron Nr. 2

I.

In unserem Verlage sind erschienen und daselbst zu beziehen:

Böser, P. Fidelis O. S. B. *Salve Regina.* Choralmelodie nach der Beuroner Sangesweise mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Doppelblatt mit Marienbild und Kirchengebet Mk. 0.20.

Choralblätter, herausgegeben von den Benediktinern von Beuron. Jede Nummer bringt eine Festmesse (Introitus, Graduale, Alleluja, Offertorium, Communio) in modernen Noten mit Vortrags- und Phrasierungsbezeichnungen, ferner Übersetzung des Textes und Erklärung des Textes und der Melodie, sowie eine Orgelbegleitung zu der Festmesse. Preis der Choralblätter für eine Nummer Mk. 0.20 der Orgelbegleitung Mk. 0.90.

Bis jetzt sind erschienen:

Nr. 1 Die Festmesse des hl. Martinus.
Nr. 2 Die 3. Weihnachtsmesse.
Nr. 3 Die Ostermesse.
Nr. 4 Die Festmesse von Mariä Himmelfahrt.

Weitere Nummern erscheinen in loser Folge.

Johner, P. Dominikus O. S. B. *Friedenskönigin.* Einstimmiges Chorlied mit Orgelbegleitung. (Bis jetzt in 30 000 Exemplaren verbreitet.) Doppelblatt mit Marienbild Mk. 0.10. Einzelblatt Mk. 0.05.

— *8 neue Marienlieder* für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. 3. Auflage. Ausgabe A ohne Orgelbegleitung Mk. 0.30. Ausgabe B mit Orgelbegleitung Mk. 0.80.

— *10 neue Marienlieder* für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. Zweite Folge. Ausgabe A ohne Orgelbegleitung Mk. 0.35. Ausgabe B mit Orgelbegleitung Mk. 1.—

Digitized by Google

— *10 neue Communionlieder* für einstimmigen Chor mit Orgelbegleitung. 2. Auflage. Ausgabe A ohne Orgelbegleitung Mk. 0.30. Ausgabe B mit Orgelbegleitung Mk. 0.90.

„Es klingt und singt von zartem Herzensfrieden und zarter Herzensandacht in diesen Marien- und Kommunionliedern Johners. Der Komponist weiß, was er will; das erkennt man an den Eigenheiten der Orgelbegleitung. Die Lieder tragen den Charakter einer gewissen ruhigen, bescheidenen Milde. Eben weil sie sich von aller Aufdringlichkeit fernhalten, sprechen sie zur Seele."

Cäcilienvereinsorgan 1918, 39.

„ . . . . Der Komponist scheut sich nicht vor ungewohnten Wegen, ist aber bei aller Freiheit so gehalten, so ernst und kirchlich, daß man oft überrascht ist von der mystischen Glut, die diese einfachen Weisen atmen."

Magazin für Pädagogik 1917, 233.

— *Zum neuen Jahr.* Lied für eine Singstimme mit Klavier- oder Harmoniumbegleitung. Ausgabe A (als Doppelpostkarte) Mk. 0.15. 50 Stück Mk. 6.50; 100 Stück Mk. 12.—. Ausgabe B (auf dünnerem Papier) Mk. 0.12. 50 Stück Mk. 5.50; 100 Stück Mk. 10.—.

„ . . . Die ganze Innigkeit und Frömmigkeit der Dichtung (Text von **Ed. Mörike**) spiegelt sich in der schlichten, warmherzigen und vornehmen Musik wieder."

Schwäb. Kronik; Beilage zum Schwäb. Merkur **1916, Nr. 477.**

— *2 Vaterländische Lieder.* Nr. 1 „Treu bis in den Tod" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Nr. 2 „Die Botschaft vom Frieden" für einstimmigen Chor mit Klavierbegleitung. Partitur mit einer Singstimme als Einlage Mk. 0.90. Einzelstimmen Mk. 0.15; 10 Exemplare Mk. 1.—.

— *Die Stirnen empor!* Einstimmiges Chorlied mit Klavierbegleitung. 2. Auflage Mk. 0.20.

Knubben, Felix. *2 Lieder zur Verehrung der Maienkönigin* für dreistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur Mk. 0.65. Einzelstimmen Mk. 0.25. 10 Exemplare Mk. 2.–.

„Es sind wundervolle Frühlingsstimmungen, die diese Lieder vermitteln. Die Ausführbarkeit ist nicht zu schwierig, so daß man die Arbeit unseres Landsmannes bestens empfehlen kann."

Echo der Gegenwart. Aachen, 2. Mai 1918.

Digitized by Google

— *3 Kommuniongesänge* für 3 stimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur Mk. 0.90. Einzelstimmen Mk. 0.30. 10 Exemplare Mk. 2.60.

„Knubben versteht es, dem religiösen Empfinden des Volkes in Tönen Ausdruck zu geben und so Kunst und Volkstümlichkeit in rechter Weise zu verbinden. Gerade von dem vorliegenden Opus möchte ich behaupten, daß es das Geschenk glücklicher Stunden ist." **Klövekorn,** Oberlehrer Sigmaringen.

Marienpreis. *40 kirchliche Volkslieder* zu Ehren der Mutter Gottes. Gesammelt und herausgegeben von P. Gregor Molitor O. S. B. **Mk. 0.60.**

Molitor, P. Gregor O. S. B. *Rosenkranz.* 15 Lieder zu Ehren der heiligsten Jungfrau für 4stimmigen Frauenchor. 3. Auflage. Partitur Mk. 1.50 Einzelstimmen Mk. 0.40.

. . . „Die Deklamation strebt mit allen Mitteln nach innigem, verständnisvollem, begeistertem, ja hinreißendem Ausdrucke. Frauenchöre, welche diese 15 Lieder mit soviel Innigkeit, Zartheit und lebhafter Empfindung vortragen, als sie der Komponist gedacht hat, werden tiefe Bewegung hervorrufen."

† **Dr. F. X. Haberl Musica sacra 1898, 119.**

— *16 Lieder zu Ehren des heiligsten Herzens Jesu und 2 Tantum ergo* für 3- (und 4-) stimmigen Frauen- oder Knabenchor mit (und ohne) Orgel. 2 Folgen. Jedes Heft Partitur Mk. 2.50. Einzelstimmen Mk. 0.40.

— *12 Marienlieder* für 4stimmigen gemischten Chor. 2 Folgen. Jedes Heft Partitur Mk. 1.50. Einzelstimmen Mk. 0.40.

— *8 Marienlieder* für 4stimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur Mk. 2.50. Einzelstimmen Mk. 0.40.

— *8 Marienlieder* für 2stimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur Mk. 2.—. Einzelstimmen Mk. 0.40.

— *9 Lieder zu Ehren des hl. Josef* für 1stimmigen Chor. Ausgabe A ohne Orgelbegleitung Mk. 0.35. Ausgabe B mit Orgelbegleitung Mk. 1.—.

— *Messe zu Ehren der hl. Jungfrau Eugenia* für Sopran und Alt mit Orgelbegleitung. Partitur Mk. 2.50. Einzelstimmen Mk. 0.40.

Digitized by Google

— *Präludien und Fugen* für die Orgel zum Gebrauch beim Gottesdienst und anderen Gelegenheiten. 2 Hefte. Jedes Heft Mk. 3.50.

— *Orgelbuch.* Orgelstücke verschiedener Form für den Gottesdienst und andere Anlässe.

1. Teil 33 Stücke in C-dur, C-moll und D-dur Mk. 5.—.
2. Teil 42 Stücke in D-moll, Es-dur, E-dur und E-moll Mk. 5.—.
3. Teil 37 Stücke in F-dur, F-moll, Fis-moll, G-dur und G-moll Mk. 6.—.
4. Teil 38 Stücke in As-dur, Gis-moll, A-dur, A-moll, B-dur und H-moll Mk. 6—.

Über Präludien und die zwei ersten Teile des Orgelbuches schreibt **die Neue Musikzeitung (Stuttgart 39. Jahrgang Heft 5): . . . .** „Neben feierlich gehaltenen, strengen, rhythmisch gleichmässig dahinfliessenden Sätzen, die die Mehrheit bilden, finden wir in angenehmem Wechsel auch einige lyrisch weiche Stücke, sowie einige heroisch und bedeutend, fast konzertant sich anlassende und bei geschickter Registrierung sicher machtvoll und reich wirkende Toccaten . . . . . Das Ganze bildet einen reichen Schatz von mittelschweren, der kirchlichen Praxis dienlichen, kunstvollen Satz und warme Empfindung vereinigenden Orgelstücken, die jeden ernsten Musiker fesseln und zur Bewunderung zwingen dürften."

Über Präludien und Fugen schreibt **W. Osburg im Cäcilienvereinskatalog Nr. 4315:** „Nicht trockene Verstandesarbeit und mechanische Imitation, sondern reiches musikalisches Leben . . . . tritt uns auf jeder Seite der stattlichen Hefte entgegen."

„August Wiltberger eben da: „Etwas Neues und sehr Schönes. Meisterhafter Aufbau, glücklich gewählte Motive, feine Durcharbeitung sind hervorstechende Vorzüge aller Nummern."

Von den in Beuron redigierten Jahrgängen 1910 und 1911 des **Kirchensängers** sind noch eine kleinere Anzahl von Exemplaren, sowie noch Einzelhefte vorhanden. Die vollständigen Jahrgänge werden, soweit der Vorrat reicht zu Mk. 1.50, Einzelhefte zu Mk. 0.15 abgegeben. Neben lehrreichen Abhandlungen über Orgelspiel und Orgelbau, Atemtechnik finden sich darin aesthetisch-liturgische Erklärungen von Choralstücken z. B. für Weihnachten, Ostern, Pfingsten, Kirchweih, Sexagesima, Maria Empfängnis und ähnliche.

Digitized by Google

II.

In unseren Verlag sind übergegangen:

Emberger E. *Te Deum* für 4stimmigen Männerchor mit Orgelbegleitung. Partitur Mk. 1.50. Singstimmen Mk. 0.10.

Glanzvoll feierliche Sätze wechseln mit weichen stimmungsvollen ab.

Gerber, *Missa in honorem S. Josef* für 4stimmigen Männerchor. Partitur Mk. 1.—. Singstimmen Mk. 0.15.

Für weniger leistungsfähige Chöre zu empfehlen.

Männer, J. B. *Herz Jesu Messe* (op. 28) für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur Mk. 1.20. Einzelstimmen Mk. 0.15.

Kath. Kirchensänger Freiburg: „Die Messe ist musikalisch wertvoll und geistreich, und dessenungeachtet leicht ausführbar. Sie kann daher Landchören, auch solchen, die sich zu den besseren zählen, bestens empfohlen werden."

— *12 Predigtgesänge* (op. 34) für 4stimmigen gemischten und 4stimmigen Männerchor. Partitur Mk. 1.20. Einzelstimmen Mk. 0.25.

Die Sammlung enthält Arbeiten von Piel, Schweizer, Schulz, Bürgenmaier und Männer, brauchbare, kurze nnd leichte Stücke, teils für gemischten Chor, teils für Männerchor.

Rathgeber Georg, *Missa in honorem S. Bernhardi* (op. 8) für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur Mk. 2.—. Einzelstimmen Mk. 0.20.

Schlicht und würdig, ohne große Anforderungen an die Ausführenden.

Waldmann von der Au (S. Bürgenmaier). *Lætitia.* Band II 56 gemischte Chöre, 18 Männerchöre und 10 1stimmige Gesellschaftslieder. 5. Auflage brosch. Mk. 1.20, gebunden Mk. 1.50.

— *Lætitia.* Band III 70 gemischte Chöre 3. Auflage.

— *Lætitia.* Band IV 36 Männerchöre 2. Auflage.
(*Lætitia* Band I. siehe unten unter Nr. III.)

Die Sammlung enthält religiöse Lieder, Vaterlands-, Heimats-, Sonntags- und Abendlieder; Frühlings-, Wald-, Berg-, Wander-, Abschieds- und Grablieder.

— *Liedergarten.* 100 alte und neue Gesänge im Volkston für 4stimmigen gemischten Chor, brosch. gebunden Mk. 1.50.

— *10 Marienlieder* für 4stimmigen gemischten und Männerchor. Partitur Mk. 1.60. Einzelstimmen Mk. 0.25.

Digitized by Google

III.

Durch denselben Verlag können bezogen werden:

Ballmann, P. Willibrord O. S. B. *In neuer Kraft.* Ein Wort für den altkirchlichen Choral Mk. 1.50.

— *Christkindlieder* für 1 Singstimme zum Klavier.
I. Heft Mk. 1.80. II. Heft Mk. 1.80. III. Heft Mk. 1.80.

„In diesen „Neuen Christkindliedern" steckt wirkliche Kinderfrömmigkeit und Kindesseligkeit. Wie ein Schimmer zarter Poesie und sonnigen Friedens liegt darüber ausgegossen. Reizend schöne Kinderlieder. Werden sie untergehen oder unbeachtet liegen bleiben unter dem Wust so vieler geistloser Machwerke? Oder sollte es nicht möglich sein, sie als liebe religiöse Hausmusik in die Familie und ins Volk zu bringen?"

Caecilienvereinsorgan 1918, Heft 3/4.

Böser, P. Fidelis O. S. B. *Der rhythmische Vortrag des gregorianischen Chorals.* 3. Auflage. Mk. 0.60.

. . . . . „Das Werkchen belehrt in vorzüglicher Weise über den Rhythmus im allgemeinen, den elementaren und den deklamatorischen Rhythmus. Die gut gewählten und erklärten Beispiele geben wertvolle Fingerzeige. Allen, die sich mit der Ausführung von Choralgesängen zu befassen haben, sei es zu eingehendem Studium dringend empfohlen."

Gregoriusblatt 1915, 96.

Johner, P. Dominikus O. S. B. *Cantus Ecclesiastici iuxta editionem Vaticanam ad usum Clericorum.* 3. Auflage. Mk. 1.—.

„ . . . An den beigestreuten Bemerkungen erkennt man leicht den theoretisch und praktisch tüchtigen Chorallehrer. Das Bändchen ist eine praktische und durchaus empfehlenswerte Gabe für die Hand des Geistlichen und des Priesterseminaristen."

Cäcilienvereinsorgan 1918, 81.

— *Neue Schule* des gregorianischen Choralgesanges. 4. Auflage, gebunden Mk. 3.—.

Zur 2. Auflage schreibt **Musica sacra (Regensburg) 1910, 168:** „Wahrheit und Klarheit das sind die beiden obersten Prinzipien dieses Buches; jene Wahrheit, die auf soliden, durch die Tradition bewährten, wissenschaftlichen Prinzipien ruht und sich nicht durch Tagesmeinungen beirren läßt; jene Klarheit, die aus einer langgeprobten, zielbewußten Lehrtätigkeit fließt. Jedes Kapitel kann Zeugnis dafür ablegen . . . . Johners „Neue Schule" wird sich in ihrer Neuauflage die kirchenmusikalische Welt erobern und – als Ganzes genommen – kaum mehr den Rang ablaufen lassen."

Digitized by Google

— *Kleine Choralschule.* 2. Auflage. Mk. 1.70.

— *Die Psalmodie* nach der Vaticana. Mk. 0.70.

Kienle, P. Ambrosius O. S. B. *Choralschule.* 3. Auflage, geb. Mk. 2.60.

Molitor, P. Gregor O. S. B. *Die diatonisch-rhythmische Harmonisation der gregorianischen Choralmelodien* geb. Mk. 4.—.

„Das Werk bietet eine durchgearbeitete, auf eine vollkommene Technik hinzielende Anleitung zur Begleitung des gregorianischen Chorals . . . . In einem eigenen, sehr interessanten und beweiskräftigen Kapitel . . sucht es darzutun, daß die Begleitung wie die Melodie selbst durchaus diatonisch sein müsse. . . Im zweiten Teil tritt das tiefe Verständnis und das feine Empfinden des Verfassers für die Kunstformen der Choralmelodien hervor. Das Buch sei warm empfohlen." **Gregoriusblatt 1913, 119.**

— *Ausgewählte Choralmessen* der Ed. Vaticana, in 3- und mehrstimmige Harmonie gesetzt für die Orgel. Mk. 2.50.

— *Messe für die Verstorbenen* nach der Ed. Vaticana in 4stimmige Harmonie gesetzt für die Orgel. Mk. 1.25.

— *Requiem,* Choralmesse für die Verstorbenen für 1 Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Partitur Mk. 1.50, Singstimmen Mk. 0.20.

— *Messe zu Ehren des hl. Karl Borromäus* für 2 gleiche Stimmen mit Orgel. Partitur Mk. 1.80, die Einzelstimmen Mk. 0.40.

— *Te Deum* für 4stimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel. Partitur Mk. 2.50. Stimmen Mk. 0.20.

— *2 ernste Lieder* für einstimmigen Volksgesang oder 4stimmigen gemischten Chor. Nr. 1 „Maria breit den Mantel aus". Nr. 2 Das Kreuz: „O Trost in schweren Stunden". Partitur Mk. 0.50. Gesangstimmen Mk. 0.15.

Waldmann von der Au (Bürgenmaier S.) *Lætitia.* Band I Sammlung von 70 4stimmigen gemischten Chören 6. Auflage Mk. 1.20, gebunden Mk. 1.50.

Digitized by Google

Bürgenmaier, S. *Firmungsgesänge* zur Begrüßung des Bischofs für 4stimmigen gemischten Chor und für Männerchor. Partitur Mk. 1.50, Einzelstimmen Mk. 0.20.

— *6 deutsche Kirchenlieder* (Gelegenheitsgesänge) für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur Mk. 1.50, Einzelstimmen Mk. 0.20.

— *Am Grabe.* 10 Begräbnisgesänge für 4stimmigen gemischten Chor. Mk. 0.20.

Werra, von, Ernst. *Erstes Orgelbuch* nebst Anleitung zum Registrieren. 2. Auflage. Mk. 1.50.

— *Zweites Orgelbuch.* Mk. 1.50.

— Johann Kaspar Ferdinand Fischer. *Sämtliche Werke für Klavier und Orgel,* brosch. Mk. 15.—.

Ferner können, solange der Vorrat reicht, zu bedeutend zurückgesetzten Preisen bezogen werden **Joh. Bapt. Molitor:** *Memorare S. Bernardi* ad 4 voces inaequales et aequales. Partitur Mk. 0.20, Stimmen Mk. 0.10. — *6 Marienlieder.* Partitur Mk. 0.30, Stimmen Mk. 0.15. Die Exemplare haben teilweise unter dem Einfluß des Lichtes gelitten.

IV.

Unser Verlag vermittelt ferner:

1. Choralbücher nach der neuen Vaticanischen Ausgabe in Choralnoten und modernen Noten: Graduale, Kyriale, Antiphonale, Vesperale, sowie die Orgelbegleitungen (Organum comitans) zu diesen Choralbüchern.
2. Choralliteratur.
3. Kirchliche Gesänge jeder Art.
4. Werke für Orgel, Harmonium und Klavier. – Klavier-, Orgel- und Harmoniumschulen.
5. Musikliteratur.
6. Lieder, Chöre, Liederbücher religiösen und weltlichen Inhalts.

Digitized by Google

Volks-Notenschrift.

Von Rudolf Lange, Paderborn.

1.

Unsere in der ganzen Welt geltende Notenschrift ist zweifellos die beste Notenschrift, die es gibt. Sie vermag innerhalb jeder Oktave 31 Töne zu kennzeichnen. Aber diese Welt-Notenschrift ist in ihren überkommenen Formen so schwer erlernbar und lesbar, daß Millionen von Menschen, welche zur Ausübung guter Tonkunst und namentlich auch guter Gesangskunst geneigt und vollkommen befähigt sind, sich jetzt zeitlebens von solcher Kunstübung ausgeschlossen sehen, weil sie diese Notenschrift gar nicht oder nicht geläufig genug lesen lernen. Um diese Notenschrift dem ganzen Volke zugänglich zu machen, müssen wir sie unter sorgfältiger Beibehaltung aller ihrer Vorzüge nach vier Richtungen hin so vereinfachen, daß eine zu allgemeinerem Gebrauche geeignete Volks-Notenschrift daraus entsteht.

I. Wenn ein Schüler die für ihn zunächst eindeutigen Noten des Violinschlüssels ohne sonderliche Schwierigkeit erlernt, so fällt es ihm schon erheblich schwerer, später bei Erlernung des Baßschlüssels sich die weitere Fertigkeit anzueignen, mit jedem ihm bekannt gewordenen Zeichen noch einen zweiten ganz anderen Begriff zu verbinden. Fortwährend unterlaufen ihm Verwechselungen der nunmehr zweideutig gewordenen Noten, und nur mühsam erlangt er Gewandtheit im Auseinanderhalten der beiden „Schlüssel". Wenn der Schüler im Laufe der Jahre noch andere „Schlüssel" und „Schlüsselchen" gebrauchen soll, so muß er mit gewaltigem Zeitaufwande das Nebeneinander-Lesen und -Spielen oder Singen der nunmehr vieldeutig gewordenen Noten üben. Nur wenige Auserwählte, Tonkünstler von Beruf, bringen es zu wirklicher Fertigkeit hierin.

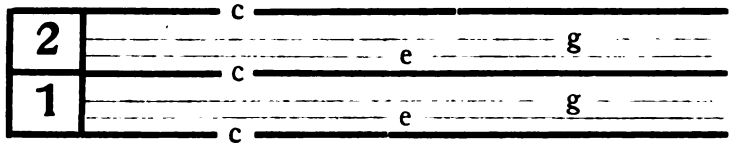
Sollte es nicht möglich sein, zum Nutzen der großen Mehrheit der Tonkunst liebenden Menschen unsere Notenschrift auf einen Einheitsschlüssel zurückzuführen? Dann würden wir mit jedem Zeichen nur einen Begriff verbinden. Jede Note bliebe so eindeutig wie eine Zahl oder wie ein Buchstabe. Wie unendlich viel Nervenkraft würde damit gespart! Wieviel leichter würde das Notenlesen!

II. Wie die Schlüssel, so erfordern auch die Vorzeichnungen (b und Kreuz) das unausgesetzte sprungweise Umdenken der mühsam angeeigneten ursprünglich eindeutigen Vorstellungen. Die Vorzeichnungen vor der Zeile oder die ersten Vorzeichnungen im Takte geben den Befehl zu diesem für die Zeilenlänge oder Taktlänge erforderten steten Umdenken. Wie oft aber, wenn die Tonarten in schnellen Wendungen wechseln, kommt selbst dem bestgeübten Leser die Erinnerung an jene Befehle in der Hast der Tonfolgen abhanden! Wäre es nicht richtiger, die Vorzeichnungen in jedes einzelne Notenbild einzubeziehen? Wieviel Nervenkraft würde dadurch gespart! Wieviel leichter würde das Notenlesen!

III. Die Hauptschwierigkeit bei Erlernung unserer Welt-Notenschrift liegt darin, daß das herrschende Fünfliniengefüge dieser Notenschrift nicht angepaßt ist an die Natur-Einteilung der Tonwelt, nämlich an die Einteilung in Oktaven.

Damals, als ein alter Tonmeister 3 Linien zog und in und um diese 3 Linien 7 Töne einer Oktave unterbrachte, da waren zwar halbe und ganze Töne mit dem gleichen Maße gemessen, das war falsch, aber das Dreiliniengefüge war doch noch einfach und übersichtlich. Als dann ein jüngerer Tonmeister, um dem Umfange der Stimme besser gerecht zu werden, eine vierte und fünfte Linie hinzufügte, da beging dieser jüngere Tonmeister einen verhängnisvollen Fehler. Er hätte sich erinnern sollen, daß der allweise Schöpfer selbst die Grundlinien hineingezogen hatte in denjenigen Teil der Tonwelt, welchen er dem menschlichen Ohre zugänglich machte. Der Schöpfer selbst hatte ja diese unsere Tonwelt in Oktaven eingeteilt. Also hätte jener Tonmeister, der die vierte Linie zog, diese Linie als Oktave der ersten Linie ziehen sollen, er hätte mithin dem dritten Zwischenraume, welchen er als notwendig empfand, die anderthalbfache Breite des ersten und zweiten Zwischenraumes geben sollen. Alsdann hätte das Liniengefüge der zweiten Oktave dem der ersten genau geglichen und es wären in der Notenschrift die Oktaven übereinander gebaut worden ganz nach Bedarf und ganz so wie die Oktaven einer Orgel- oder Klaviertastatur. So hätte sich z. B. vom mittleren c aufwärts folgendes Bild für 2 Oktaven ergeben:

Digitized by Google



Die vom mittleren c aufsteigenden Oktaven wären dann mit 1 bis 5, die absteigenden etwa mit a bis d zu benennen gewesen. Eine solche Notenschrift hätte schon gestattet, das Liniengefüge oder „Notengitter" ganz nach Bedarf zu erweitern oder zu verengern. Allerdings wären die Noten zunächst nur durch ihren Sitz im Gefüge, noch nicht durch Eigenform, zu unterscheiden gewesen, auch wären die Halbtonschritte unkenntlich geblieben. Trotzdem hätte eine solche die Oktave zugrunde legende Linienführung weit mehr Aussicht auf Volkstümlichkeit gehabt als unser allgemein gebrauchtes Fünfliniengefüge.

IV. Die Welt-Notenschrift bemißt die Halbtonstufen wie Ganztonstufen. Diese Verquickung von Halb und Ganz wirkt sinnverwirrend. Eine Notenschrift kann nur dann volkstümlich werden, wenn sie die Halbtonstufen halb so hoch zeichnet wie die Ganztonstufen. Jeder Rechner, jeder Bauzeichner, jeder Feldmesser wird das zugeben. Alle Versuche, die siebenteilige Oktave der Welt-Notenschrift volkstümlich zu machen oder mit gewissen Umgestaltungen ihre Beibehaltung im Volksgebrauche zu sichern, sind gescheitert und müssen immer wieder scheitern an der stets verkünstelten und schwerverständlich bleibenden Einschaltung der Halbtöne.

Glücklicherweise läßt sich, wie wir sogleich sehen werden, die zwölfteilige Oktave anschaulich, einfach, maßgerecht und zahlengerecht in einem Notenliniengefüge darstellen, welches im ganzen nicht mehr Raum beansprucht als das herkömmliche Fünfliniengefüge der Welt-Notenschrift.

2.

I. Ziehen wir zunächst eine kräftige Linie für das mittlere c und $7^1/_2$ Millimeter darüber eine kräftige zweite c-Linie, so bilden wir den Raum der Oktave 1. Inmitten dieses Raumes zeichnen wir 3 dünnere Linien, nämlich die Mittellinie (gesfis-Linie) und je $2^1/_2$ Millimeter von den c-Linien entfernt die e-Linie unten und die asges-Linie oben. So erhalten wir mitten im Oktavraume die 2 kleinen Zwischenräume für die zwei nächsten Verwandten des Oktavgrundtones, nämlich für f und g. Nun zeichnen wir die 7 „Stammnoten" der C-Dur-Oktave ein als Eirunde von $1^1/_4$ Millimeter Höhe und $1^3/_4$ Millimeter Breite, d. h. c deckt die c-Linie, d schwebt inmitten des unteren Zwischenraumes, e deckt die e-Linie, f und g folgen in ihren mittleren Zwischenräumen, a fußt auf der asgis-Linie, h scheitelt an der c-Linie.

II. Wir zeichnen ferner hinein die 5 be-Noten als liegende Rechtecke von $1^1/_4$ Millimeter Höhe und $1^3/_4$ Millimeter Breite, die Ecken ein wenig gepunktet, und die 5 Kreuznoten als Eirunde von $1^1/_4$ Millimeter Höhe und $1^3/_4$ Millimeter Breite, durchschnitten von einem Kreisbogen, dessen zwei Außenteile, „Henkel" genannt, beiderseits von der Notenmitte aus aufwärts gerichtet in 3 Millimeter Abstand endigen. Wir erhalten so 5 Eck noten und 5 Henkelnoten, nämlich des und cis fußend auf der c-Linie, es und dis scheitelnd an der e-Linie, ges und fis deckend die Mittellinie, as und gis deckend die asgis-Linie, b und ais schwebend inmitten des oberen Zwischenraumes.

III. Die übrigen 14 Noten werden aus den 7 Stammnoten entwickelt wie folgt:

a) Jede Erniedrigung um $^1/_{53}$ Oktave wird dadurch ausgedrückt, daß links an die Stammnote ein Eirund-Viertelbogen angezeichnet wird, vom Scheitelpunkte verlaufend bis zur Fußtiefe. So entsteht neben e das fes, neben h das ces usw. Diese 7 Noten heißen Unternoten.

b) Jede Erhöhung um $^1/_{53}$ Oktave wird dadurch ausgedrückt, daß rechts an die Stammnote ein Eirund-Viertelbogen angezeichnet wird, vom Fußpunkte verlaufend bis zur Scheitelhöhe. So entsteht neben c das his, neben f das eis usw. Diese 7 Noten heißen Obernoten.

IV. Wir erhalten so 31 Notenbilder, welche sich durch ihre Gestalt und ihre Lage im Liniengefüge so scharf unterscheiden wie Zahlen oder Buchstaben. Ebenso deutlich tritt die Eigenart jedes Notenbildes hervor, wenn wir ober- oder unterhalb des Liniengefüges Hilfs-

Digitized by Google

linien benutzen. Wir mögen uns noch so weit vom Gefüge entfernen, jede Note mit beliebig vielen Hilfslinien bleibt ebenso auf den ersten Blick erkennbar, als wenn sie im Gefüge stünde.

In der nebenstehenden Tafel der 31 Notenbilder sind neben den vielfach irreführenden altherkömmlichen Notennamen auch die Tonworte von Professor Eitz eingefügt, weil diese Tonworte die Naturreihenfolge der Töne in vollendet zweckmäßiger Anordnung veranschaulichen.

V. Alle hohlen (ganzen und halben) Noten der obigen 5 Arten sind gleichfalls $1^1/_4$ Millimeter hoch, aber 3 Millimeter breit. Die hohlen Henkelnoten erhalten statt des Querbogens nur dessen beide Henkel.

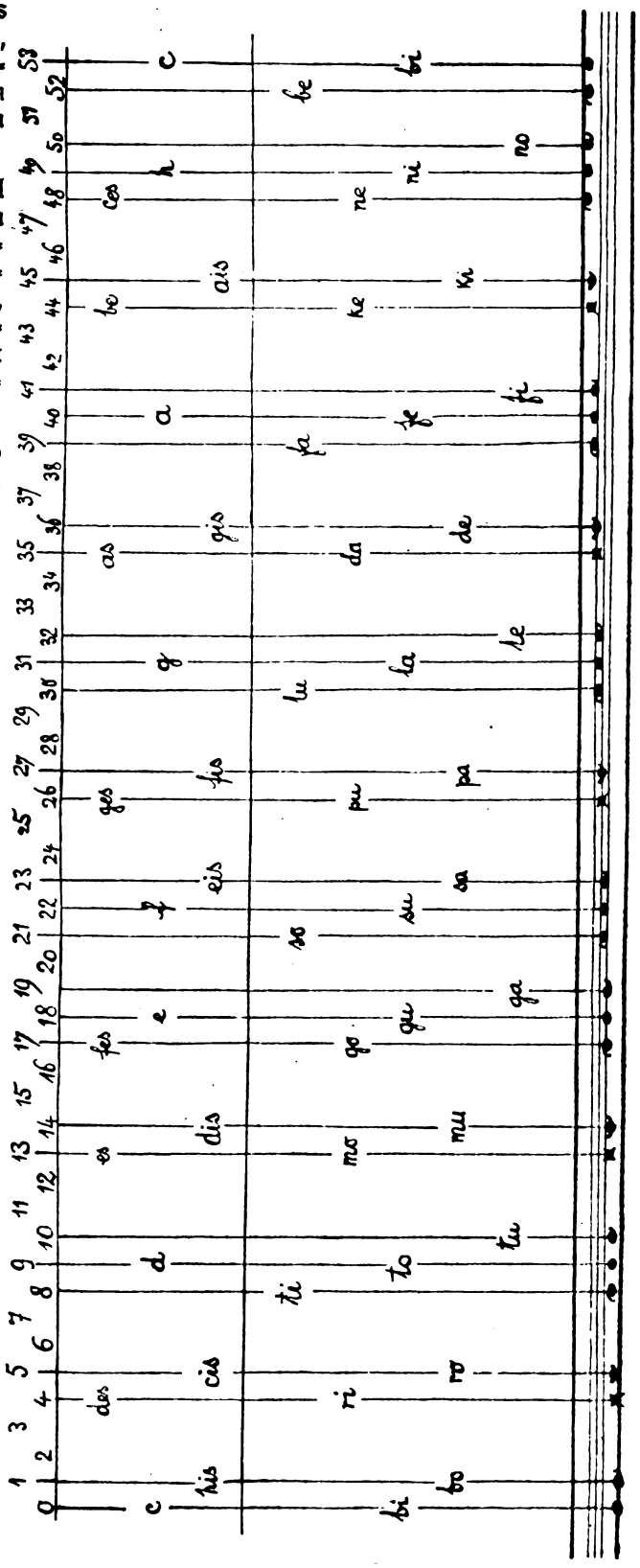
VI. Auch alle übrigen in der 53teiligen Oktave noch möglichen 22 Töne lassen sich nach Bedarf darstellen als erniedrigte Unter- und Eknoten, sowie als erhöhte Ober- und Henkelnoten.

Wir bezeichnen zu diesem Zwecke

a) bei den Unternoten die Erniedrigung um $^1/_{53}$ Oktave durch einen zweiten links angebrachten Eirund-Viertelbogen, gleichfalls ausgehend vom Scheitelpunkte und endigend in Fußtiefe 1 Millimeter links neben dem ersten Bogen;

b) bei den b-Noten (Eknoten) die Erniedrigung um $^1/_{53}$ Oktave durch einen links angebrachten Viertelkreis von $1^1/_4$ Millimeter Halbmesser, ausgehend von der linken oberen Ecke bis zur Fußtiefe $1^1/_4$ Millimeter von der unteren Ecke;

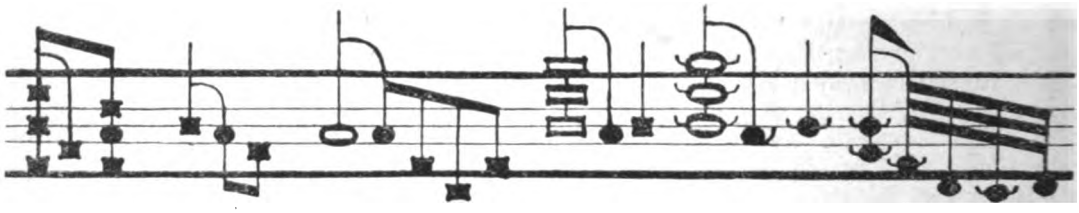
c) bei den Obernoten die Erhöhung um $^1/_{53}$ Oktave durch einen zweiten rechts angebrachten Eirund-Viertelbogen, gleichfalls ausgehend vom Fußpunkte und endigend in Scheitelhöhe 1 Millimeter rechts neben dem ersten Bogen;



Digitized by Google

d) bei den Kreuznoten (Henkelnoten) die Erhöhung um $^1/_{53}$ Oktave durch einen rechts angebrachten zweiten Bogen, ausgehend vom Fußpunkte und endigend in Scheitelhöhe rechts neben dem Kopfende des rechten Henkels.

VII. Die Strichelung wird beibehalten, trifft aber alle Noten in der Mitte, die hohlen, ohne sie zu durchstreichen. Eng benachbarte Noten einer und derselben Notensäule, sowie verschieden lange Noten eines gleichzeitigen Tones können durch Abzweige an den Hauptstrich angeschlossen werden, z. B.:



VIII. Taktstriche, Pausenzeichen usw. bleiben unverändert, nur werden der $^4/_4$-Pausenstrich 8 Millimeter lang, der $^2/_4$-Pausenstrich 4 Millimeter lang ebenso beweglich wie die übrigen Pausenzeichen in beliebiger Höhe des Liniengefüges eingezeichnet.

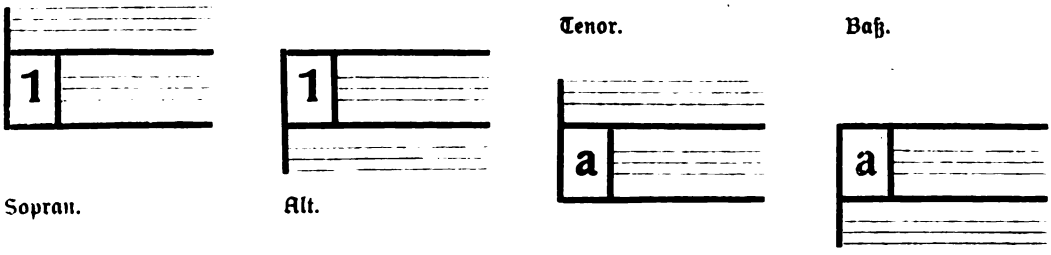
IX. Achtviertelnoten werden als verbundene Viervierteltelnoten geschrieben.

3.

Die Frage drängt sich auf: Durch welchen allgemein anwendbaren Vordruck gedenken die Befürworter obiger „Volks-Notenschrift" das herkömmliche Fünfliniengefüge der herrschenden Welt-Notenschrift zu ersetzen?

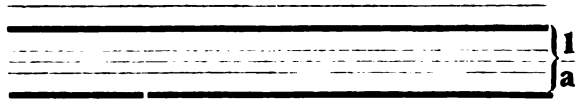
Antwort: Im allgemeinen durch einen 2 Oktaven umfassenden Achtlinien-Vordruck.

I. Zunächst für Singstimmen wird der Achtlinien-Vordruck verwendet wie folgt:



Den Alt- und Baßvordruck erhalten wir, indem wir das Vordruckblatt auf den Kopf stellen. Der Achtlinien-Vordruck wird auch für die Mehrzahl unserer Tonwerkzeuge genügen, z. B. für die Bratsche (Alt) usw.

II. Für einstimmigen Choral genügt das Fünfliniengefüge der C-Dur-Oktave. Für einstimmigen Volksgesang genügt ein Sechslinien-Vordruck

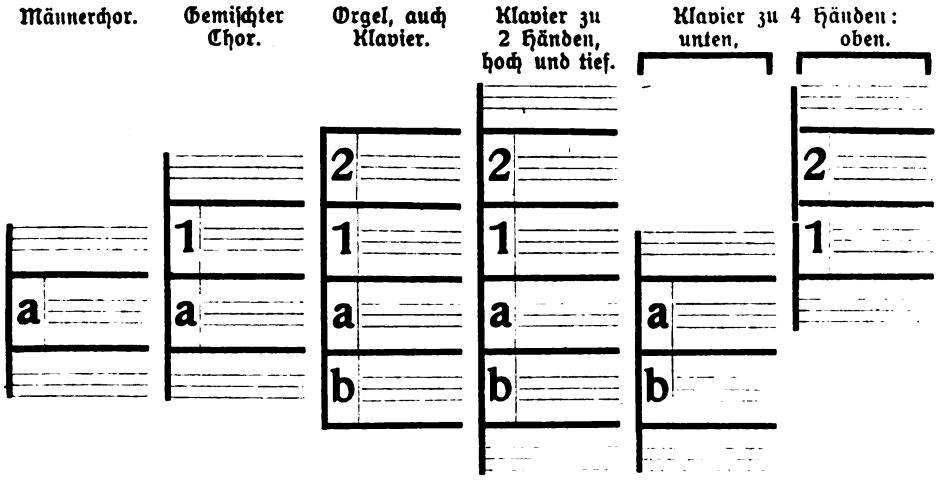


Er umfaßt die $1^8/_{12}$-Oktaven, in welchen alle Stimmen, hoch und tief, mitwirken können. Ein solcher Vordruck käme also in Anwendung z. B. bei Kirchenliederbüchern.

III. Voraussichtlich werden die Tonsetzer vorerst geneigt sein, das neue Achtliniengefüge in allen Fällen ähnlich zu verwenden, wie vormals die alten 5 Linien der Welt-Notenschrift. Die Werke für Tonwerkzeuge größeren und größten Tonumfanges können jedoch unbedenklich niedergeschrieben werden in Vordrucken für 9, 12, 17, 23 usw. Linien. Denn die Lesbarkeit erleidet durch die höhere Zahl der Linien keinerlei Abbruch. Wer sich die Mühe geben will, etwa die Beethoven-Sonate Op. 106 oder andere schwierige Tonwerke in 23linige Volks-Notenschrift zu übertragen, wird mit Erstaunen feststellen, wie leicht und flüssig sich die Übertragung ablieſt und abspielt.

Ebenso kann bei Tonwerken für mehrere Stimmen oder Hände an Stelle getrennter Liniengefüge je ein Sammelgefüge in geeigneten Fällen verwendet werden, z. B.:

Digitized by Google



Daß bei solcher Zusammenziehung trotz vermehrter Linien die Lesbarkeit in den meisten Fällen erheblich gewinnt, ist durch Versuche erwiesen. Lediglich nach der Bequemlichkeit des Lesers, nach dem Raume für Wortsatz, Fingersatz usw. wird jeder Tonsetzer entscheiden, ob er in getrennten oder Sammelgefügen schreiben und wie er die Liniengefüge erweitern oder verengern will. Insbesondere können also auch die Vollschriften für mehrstimmige Gesangs- und sonstige Tonwerke ihre Vordrucke nach Wahl des Tonsetzers in getrennten Gefügen ganz dem Bedarf entsprechend erhalten.

Welche festeren Formen dabei sich herausbilden, wird die Zukunft lehren.

4.

Nun bitten wir um eingehende Prüfung und Erprobung. Jeder neue Versuch wird ja ergeben, was die bisherigen Proben erwiesen haben, daß nämlich die aus obigen Vorschlägen sich ergebende Volks-Notenschrift die zur Zeit allgemein geltende Welt-Notenschrift in allen ihren zweckmäßigen Grundbestandteilen übernimmt, ihre mannigfachen Vorzüge ungeschmälert beibehält, zugleich aber ihre wesentlichsten Schwierigkeiten beseitigt und dabei sich einem jeden kleinen und großen Bedürfnis, dem engsten wie dem weitesten Tonumfang anzupassen vermag. Kein Sänger braucht umzulernen. Die Volksnoten, nach denen er als Kind Sopran sang, nach denen singt er wieder als Mann im Baß oder Tenor. Freilich werden die vorgeschlagenen Vereinfachungen anfänglich noch auf manchen Widerstand stoßen, namentlich bei denjenigen Tonkünstlern, welche infolge ihrer überragenden Geisteskräfte und ihrer lebenslänglichen berufsmäßigen Tonkunstschulung die Schwierigkeit und Volksfremdheit der geltenden Notenschrift gar nicht empfinden. Desto liebevollere Aufnahme dürften die Vorschläge finden bei allen, denen daran liegt, das Lesen der Noten dem Volke ebenso geläufig zu machen wie das Lesen der Buchstaben und Zahlen. Wir müssen es dahin bringen, daß die Schule dieses Ziel erreicht und daß demnächst alles Volk vom Blatt singen kann. Das ist erreichbar mit Hilfe der Volks-Notenschrift.

Ein zu diesem hohen Ziele mitwirkender Verlag wird bald gewonnen werden, wenn erst eine größere Anzahl von Tonkünstlern und Lehrern sich der Sache annimmt. Es werden daher alle Beteiligten, namentlich die Gesanglehrer aller Schulen, gebeten, auf Grund eingehendster Versuche sich ein Urteil zu bilden. Später wird es beim Zusammenwirken aller Beteiligten nicht schwerhalten, die Erlaubnis zu erwirken, daß in den Schulen nach Volksnoten gesungen wird. Die Leiter aller Gesangvereine aber sollten frühzeitig Lehrgänge einrichten, um ihren Mitgliedern, unter Benutzung der schon so vervollkommneten und erfolgreichen neueren Lehrweisen, besonders der Eitzschen Singlehrweise, das Vom-Blatt-Singen nach Volksnoten zu ermöglichen.[1])

[1]) Berichtigung. In dem Bilde Seite 3 sind die zwei obersten Noten bc und bi (c) um eine Halbtonstufe höher (die c-Linie deckend) anzusetzen. Die c-Linien dürfen in der Praxis nicht stärker gezogen werden als in dem Hauptbilde auf Seite 3.

Digitized by Google

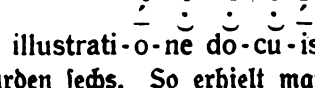
„Metrum".

Ein Beitrag zur Musikterminologie. Von P. Cöleſtin Vivell O. S. B., Seckau (Steiermark.)

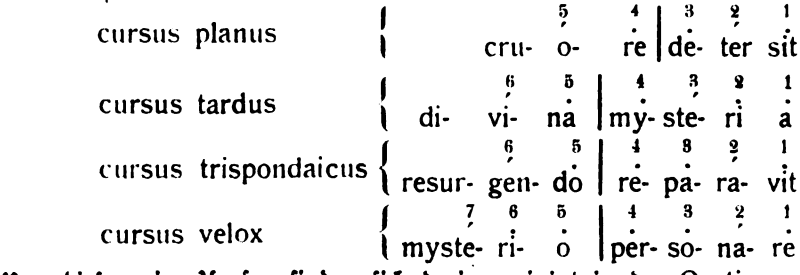
(Schluß.)

In den Pſalmſchlüſſen der Tonarten muß daher der Wortakzent oft ſo übergangen werden, daß z. B. die ſechs Silben Saeculorum Amen mit den ſechs Noten der Tonart-Kadenz zuſammenfallen. Quomodo ergo toni deponantur in finalibus propter diversos accentus, nunc dicendum est. Omnis enim tonorum depositio in finalibus mediis vel ultimis non est secundum accentum verbi, sed secundum musicalem melodiam toni facienda, sicut dicit Priscianus: Musica non subjacet regulis Donati, sicut nec divina Scriptura. Si vero convenerit in unum accentus et melodia, communiter deponantur; sin autem, juxta melodiam toni cantus sive psalmi terminentur. Nam in depositione fere omnium tonorum musica in finalibus Versuum per melodiam subprimit syllabas et accentus sophisticat, et hoc maxime in psalmodia. Ideoque si tonaliter finis Versuum deponitur, oportet ut saepius accentus infringatur eo modo v. gr. ut sunt sex syllabae Saeculorum Amen, ita sex conformentur notis toni in depositione verborum et syllabarum. (De modo psallendi. Gerb. I 6, s.)

Das „metriſche" Zahl- und Stärkemaß führte im hohen Mittelalter den Namen „Kurſus". Man bezeichnete damit die wohlklingenden und regelmäßigen Folgen von Silben und Tönen, welche von den Griechen und Lateinern bei den Halb- und Ganz-Schlüſſen angewendet wurden, um dem Ohr angenehme Kadenzen zu bieten.[1]) Ein cursus metricus im eigentlichen Sinne dieſes Adjektives iſt ſchon bei Sophokles nachweisbar (ſ. Greg.-Bl. 1916 IV, S. 28). Auch in der Kunſtproſa wurde davon Gebrauch gemacht. Cicero empfiehlt für die Kadenzen zwei und drei Füße: Duo enim aut tres sunt fere extremi servandi et notandi pedes. (De orat. 50.) Sed hos quum in clausulis pedes nomino, non loquor de uno pede extremo: adjungo proximum superiorem, saepe etiam tertium. (Orator 63 f.) Ähnlich der ſpaniſche Rhetor Fab. Quintilian: Nec solum refert, quis (pes) claudat, sed quis antecedat. (Inst. or. I 10, 4.) Ein drittletzter Fuß ſcheint ſchon damals eine Ausnahme geweſen zu ſein. Wie bei den Dichtern und Proſaikern des griechiſchen und römiſchen Altertums, blühte der Kurſus auch bei den Liturgiſten des römiſchen Sakramentars und in den Briefen der Päpſte, nur mit dem Unterſchiede, daß im 4. Jahrhundert an die Stelle der Länge und des Hochtones die Tonſtärke und Tonzahl trat, mit anderen Worten, daß die Metrik in die Rhythmik überging.



Aus den neun Zeiten wurden ſechs. So erhielt man nur drei Rhythmen: den Pyrrhichius ⏑⏑, den Tribrachys ⏑⏑⏑ und den Päon III ⏑⏑⏑⏑. Dadurch entſtanden vier Arten des Kurſus:



Von dieſen vier Kurſus finden ſich drei vereinigt in der Oratio:

Or. Gratiam tuam quaesumus Dñe mentibus nóstris infúnde (curs. planus)
ut qui Angelo nuntiante Chr. Filii t. incarnati- ónem cognóvimus (curs. tardus)
per passionem eius et cr. ad resurrectionis glóriam perducámur (curs. velox)

Or. Deus qui corda fidelium Si Spiritus illustrati- óne docuisti (curs. trispond.)
et de ejus semper consolati — óne gaudére (curs. planus).

[1]) Näheres in Paléogr. mus. IV, wo auch ein Teil der einſchlägigen Literatur zu finden iſt. Eine Ergänzung derſelben ſiehe bei Traube „Lat. Philol. des M.-A."

Digitized by Google

Beispiele des Kursus gibt die Paleographie m. IV 36 aus dem Leoninischen und Gelasianischen Sakramentar. Hier sollen nur die Kursus aus dem Vorwort und Nachwort der Benediktiner-Regel (VI. Jahrhundert) angeführt werden.

Cursus planus: praecépta magístri, efficáciter cómple, inchoas bónum, oratióne depóscas, trádat ad póenam, de-íficum lúmen, vitae habétis, íterum dicit, perpétuam vítam, túam a málo, séquere éam, itinera éius, súum vidére, tabernáculo túo, próximum súum, allísit ad Christum, réddunt elátos, prophéta dicéntes, respondére debére, emendatiónem malórum, convertátur et vívat, tabernáculi éius, habitándi praecéptum, régni coelórum, córpora nóstra, córpore súmus, vácat implére, agéndum est módo, constitutúros sperámus, viam salútis, ésse consórtes. (Prolog.)

demonstrémus habére, vitae humánae, vitae eórum, monachórum exémpla, instruménta virtútum, coeléstem festinas. (Epilog.)

Cursus tardus: desídiam recésseras, nóbis paréndum est, dícat Ecclésiis, frátres carissimi, áctibus cúrritur, operátur iustítiam, dedúxit ad níhilum, dicénte Apóstolo, natúra possibile, nóbis expédiat, schóla servítii, caritátis procésserit, conversatiónis et fídei. (Prolog.)

mále vivéntibus, protegénte pervénies. (Epilog.)

Cursus velox: Régi militatúrus, número computáre, mórtis vos comprehéndant, vólumus habitáre, Dóminum respondéntem, tabernáculi ac dicéntem, próximo suo málum, Dómino gloriétur, poeniténtiam te addúcit, adiutórium ministráre, vólumus pervenire, magistério discedéntes. (Prolog.)

Cursus trispondaicus: tándem aliquándo, víro sapiénti. (Prolog.) conversatiónis qui festínat, nóstri Basílii, régulam descriptam. (Epilog.)

Auf den 114 Zeilen des Vorwortes und des Nachwortes kehrt der cursus planus etwa 36 mal wieder, der cursus tardus 15 mal, der cursus velox 12 mal und der cursus trispondaicus 6 mal, alle vier zusammen ungefähr 70 mal. Das ist eine ganz beträchtliche Zahl im Verhältnis zu den wenigen Zeilen. Wie in den liturgischen Schriften und Gesängen ist auch hier der cursus planus am meisten vertreten. Keine Berücksichtigung fanden bei dieser Aufzählung die außergewöhnlichen Kursus des Leoninischen und des Gelasianischen Sakramentars und die für den Kursus ungeeigneten Rhythmen, nämlich: ´ ˘ ´ ˘ ‖ ´ ˘ ˘ ´ ‖ ´ ˘ ´ ˘ ‖ ´ ˘ ˘ ˘ ´ ˘ ‖ ´ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ´ ‖ ´ ˘ ˘ ´ ‖ ´ ˘ ˘ ˘ ´ und andere, die in der heiligen Regel vorkommen.

Im 5. Jahrhundert trifft man bereits die vier Kursus stellenweise ausgeschmückt mit Reimen an, z. B. in den Festreden Leos I. († 461):[1])

t. esse tristiti-ae, — natalis est vitae. pl.

t. liberum reperit, — omnibus venit. pl.

pl. propinquat ad palmam, — t. invitatur ad veniam — vocatur ad vitam. pl.

t. nostrae participem, — toti-us expertem. pl.

tr. concupiscenti-a transivit, — lege manavit. pl. usw.

Schon ein halbes Jahrhundert später ist der gereimte Kursus zu größerer Blüte gelangt im Prolog der Benediktiner-Regel, die um 529 abgefaßt sein soll. In nachstehenden Beispielen bezeichnen die Buchstaben L und G die zwei außergewöhnlichen Kursus, welche von der Paléographie musicale a. a. O. im Leoninischen[2]) und Gelasianischen Sakramentar nachgewiesen sind. Die übrigen Rhythmen werden auch hier übergangen.

[1]) Der Kürze halber werden die Kursus mit dem Anfangsbuchstaben bezeichnet: pl. = planus, t. = tardus, tr. = trispondaicus, v. = velox.

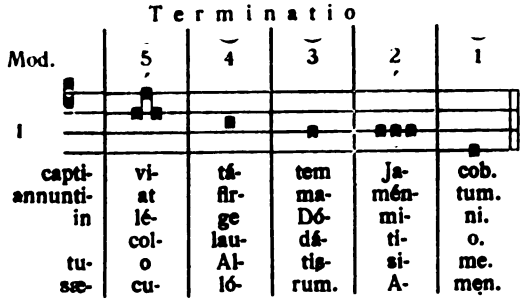
[2]) Ob nicht der Name „Leoninische Reime" auf den hl. Leo I. zurückzuführen ist? Die Reime sind sich hier oft so nahe wie Mitte und Schluß der Verse.

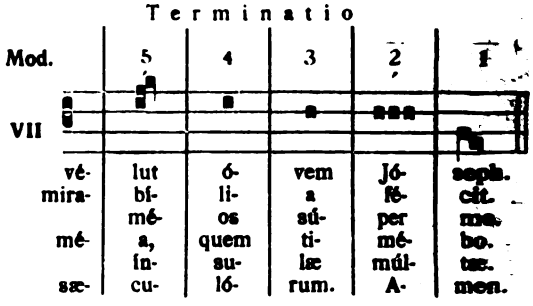
Digitized by Google

L. libenter excipe, — et efficaciter comple. pl.
L. laborem redeas, — desidi-am recesseras. L.
v. numero computare, — nostris contristari. G.
pl. tradat ad poenam, — noluerint ad glori-am. L.
t. actibus curritur, — minime pervenitur. v.
t. deduxit ad nihilum, — allisit ad Christum. pl.
pl. habitandi praeceptum, — habitatoris officium. t.
v. Dominum respondentem, tabernaculi ac dicentem. v.

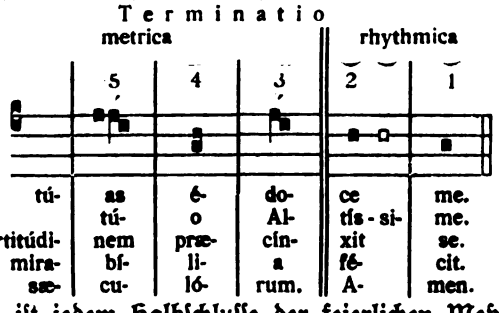
Die vier erstgenannten Kursus blieben hinfort die gebräuchlichsten in den Gesangstexten der Liturgie. Es lag daher nahe, in ihre Formen auch die dazugehörigen Melodien zu gießen.

Im feierlichen Psalmengesang der Messe kommt der cursus planus zur metrischen Geltung in der Terminatio der I., II., III. und VII. Tonart, indem die 5 letzten Silben den 5 letzten Noten oder Notengruppen so angepaßt werden,[1]) daß die unbetonten Silben oft auf die melodischen Akzente 5 und 2 und die betonten Silben auf die leichten Töne zu stehen kommen.

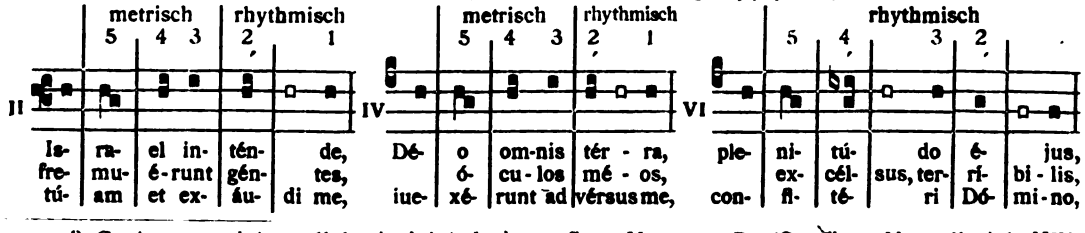




Dagegen teilt sich die Schlußmodulation der VIII. Tonart bei der ersten Hälfte (5, 4, 3) in den metrischen, und bei der zweiten Hälfte (2, 1) in den rhythmischen cursus planus, die eine überzählige Silbe (2) sich einschieben läßt:

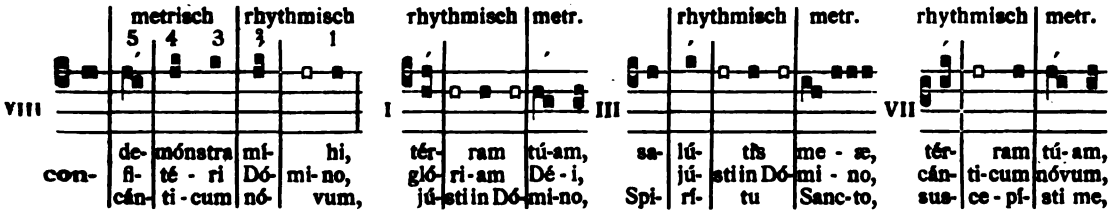


Diese gemischte Form ist jedem Halbschlusse der feierlichen Meß-Psalmodie eigen, nur mit dem Unterschiede, daß bei den authentischen Tonarten die rhythmische Hälfte der metrischen vorausgeht, bei den plagalen aber dieser folgt. Eine Ausnahme hievon macht nur der sechste Ton, denn die Mediatio desselben ist vollständig rhythmisch.

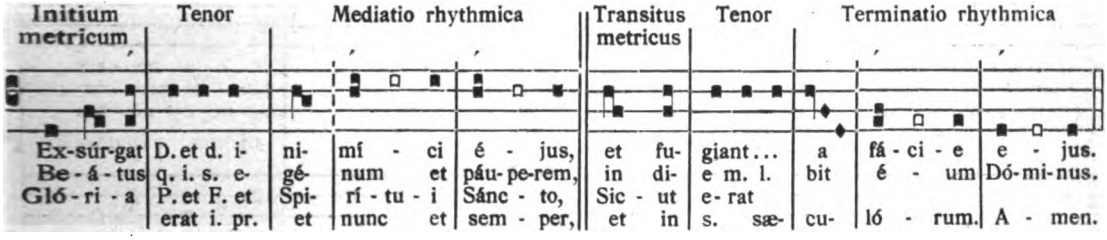


[1]) Cantor a quinta syllaba incipiat desinere fines Versuum ℟ (Aurelian, Mus. discipl. XIX, G. I 58 a.) In quinta syllaba ultima de versibus ℟ neuma generaliter debet inchoari. (Elias Salomon, Scient. art. mus. XIX, G. III 41 a.)

Digitized by Google



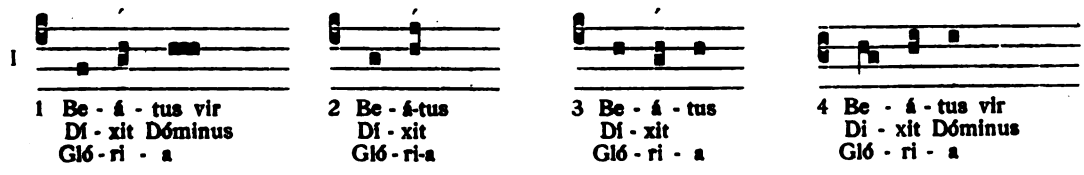
Die fünfte Tonart hat in beiden Schlüssen rhythmischen Bau:



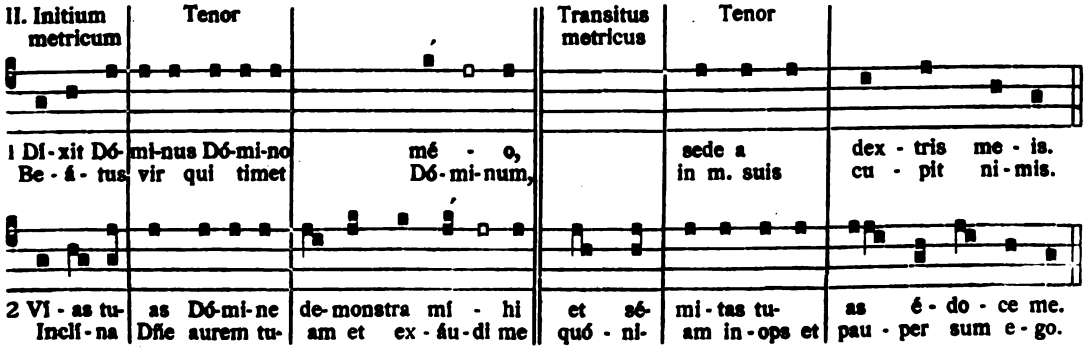
An diesen Gesangsbeispielen ist zu erkennen, daß die Halb- und Ganz-Schlüsse zumeist das Gepräge des cursus planus haben. Diese Einheitlichkeit beeinträchtigt aber keineswegs die Mannigfaltigkeit, Freiheit und Geschmeidigkeit der Melodie. Wie überhaupt in allen Künsten, so ist auch im Gesange die maßvolle Regelmäßigkeit, weit entfernt den Geistesflug zu hemmen, vielmehr ein sicherer Führer, der ihn vor Ausschreitungen schützt. (Pal. mus. IV 52.)

Während im einfachen Psalmengesang und Leseton die Kadenz nahezu regelmäßig auf dem letzten Ton der Rezitation (tenor) beginnt (G. II 243a, 255b; III 30a, 229. Couss. II 182b, 246b, 251a, 252a, 317b; III 432, 444b usw.), geht die feierliche Psalmodie hierin selbständig vor, ganz nur auf die Euphonie bedacht.

Gemeinsam aber mit dieser letzteren hat auch die einfache Psalmodie die „metrische" Gußform beim Initium, ohne Rücksicht auf den Wortakzent nehmen zu müssen:

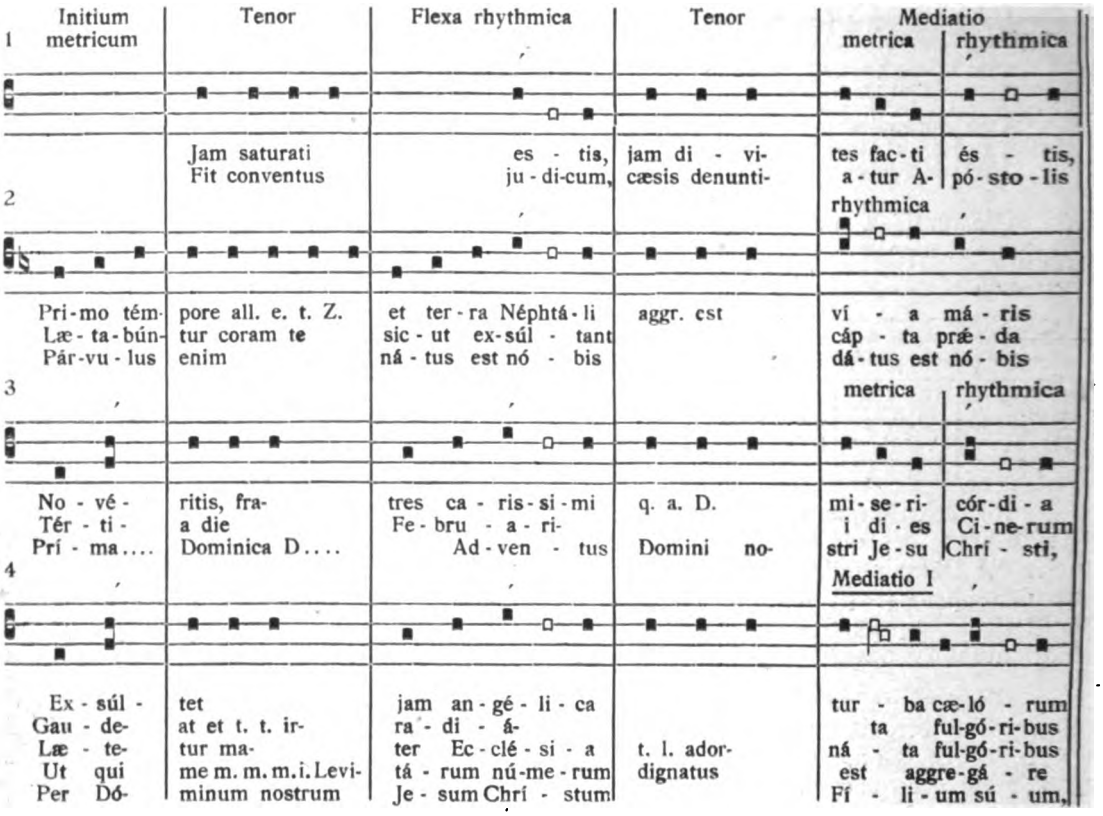


Diesen drei Hauptmodulationen des Rezitatives gliedert sich als „metrische" Form auch der Transitus an, d. i. die Überleitung von der Mediatio der ersten Vershälfte zum Tenor der zweiten Hälfte. Ein melodisches Bindeglied verlangten schon die alten Griechen: Jam vero mixtio facienda est non per nuda contraria, indecorum enim id esset ac plane dissonum, sed mediis ad extrema apte adiunctis. (Arist. Quint. Mus. II, ed Meib 102.) Je üppiger das melodische Gemälde der reicheren Rezitative ist, desto ärmer erschiene ein leeres Feld vom ersten Bild zum zweiten.



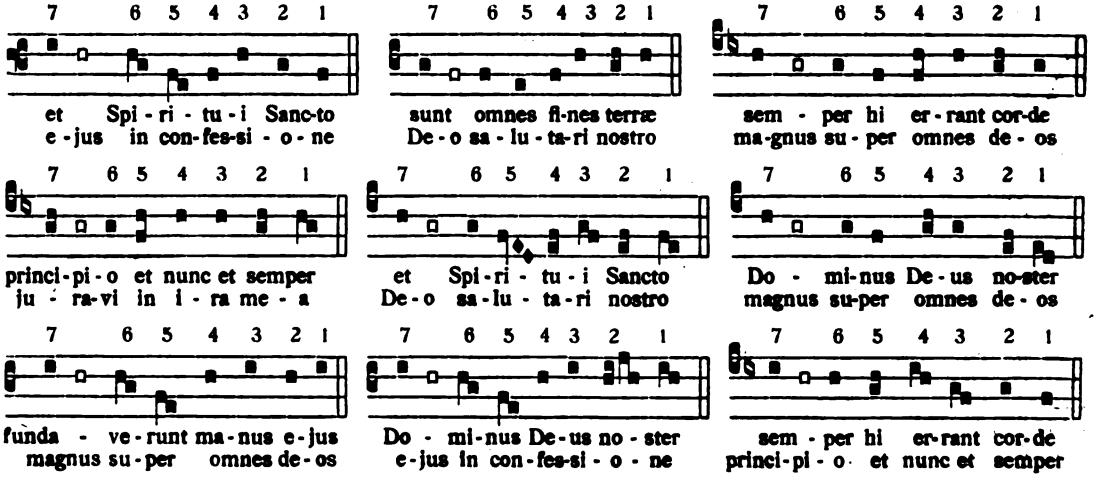
Digitized by Google

III. Lektionstöne



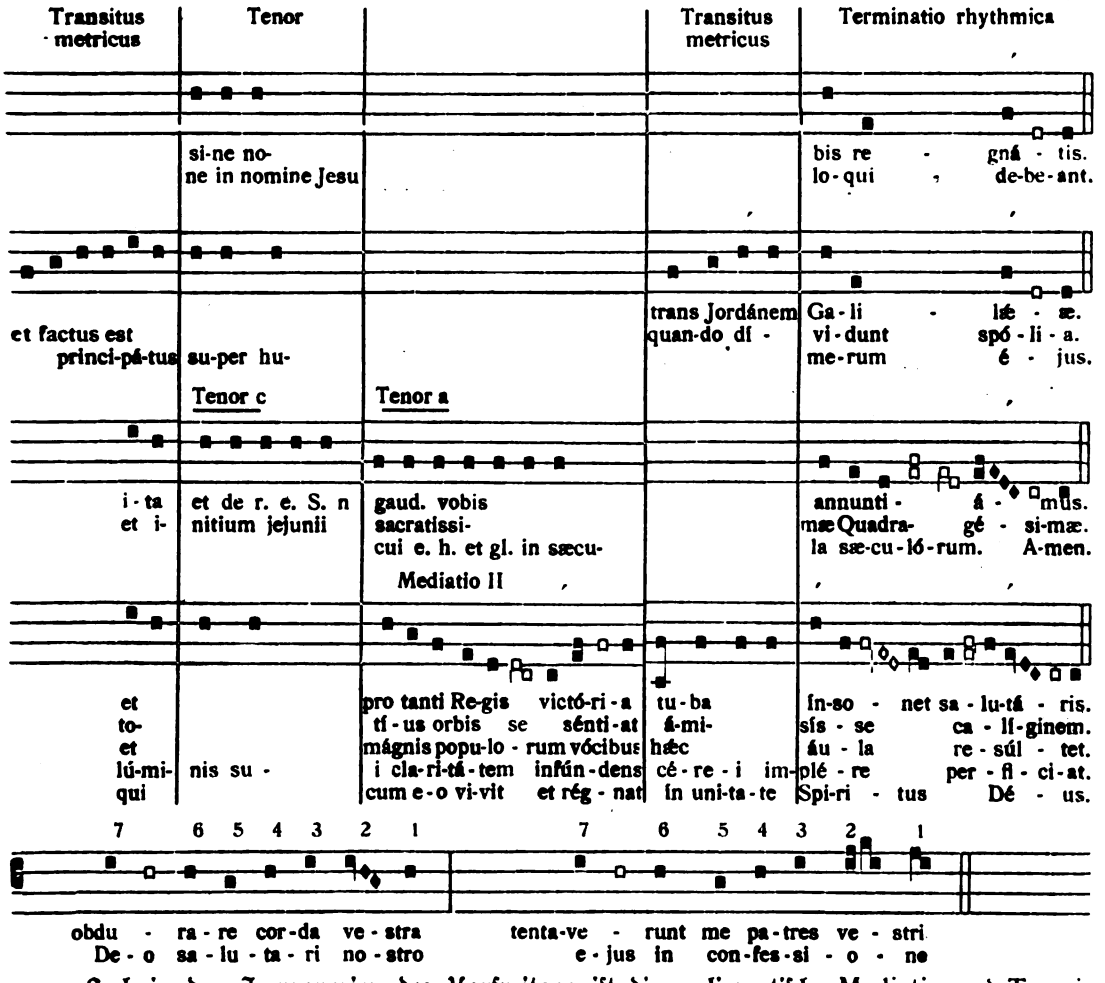
Diese Notenbeispiele zeigen, daß die Komponisten dem Transitus um so mehr Beachtung schenkten, je reicher die übrigen Modulationen des betreffenden Psalm- oder Lektionstones entwickelt waren, und daß sie beim Initium und Transitus am metrischen Gefüge auch da festhielten, wo die Melismen der Mediante und Finale rhythmisch verliefen (III 2, 3, 4), und daß das metrische Initium sogar im syllabischen Psalmton vorherrscht (I 1, 2, 3).

„Der Ausdruck ‚rhythmisch' bezieht sich also nicht ausschließlich auf syllabische Bewegungen, wo der Text bestimmend ist, und ‚metrisch' nicht ausschließlich auf Melismenfiguren. Daß Melismenfiguren rhythmische Bewegungen zulassen, ist auch ersichtlich am Invitatorium-Psalm bei der melismatischen Mediatio, die in sämtlichen Tönen eine Zwischensilbe aufnimmt in den cursus velox, also dessen Silbenzahl verändert und dadurch rhythmisch wird.

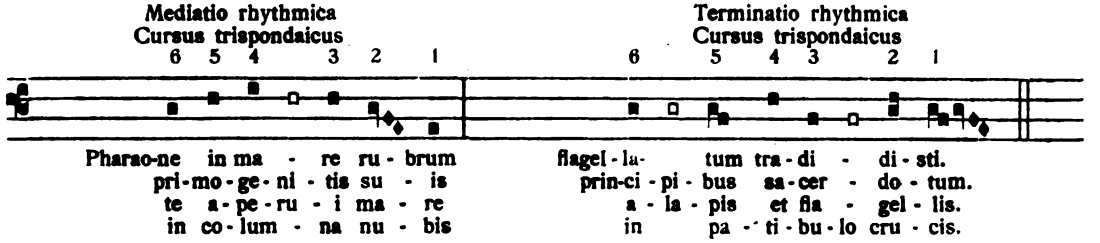


Digitized by Google

III. Lektionstöne



Auch in den Improperien des Karfreitags ist die melismatische Mediatio und Terminatio rhythmisch behandelt.



Die Responsorial-Verse haben melismatische Rhythmen sogar in allen Tonarten, abgesehen von der sechsten. Wegen Raummangel muß ich mich mit dem Gesangstexte begnügen. An der überzähligen Silbe und leeren Note □ ist die Veränderlichkeit der melismatischen Mediatio zu erkennen:

cursus planus.

I 5 43 2 □ 1 accipi- e- : tis auditum fa- ci- te

II 5 4 3 □ 21 deco- rem indu- : isti in mu-li- e-ri-bus

III 5 4 3 □ 2 1 non re ce- : de-bam Je... mis ne di-sce-de-rent

IV 5 4 3 □ 2 1 quidnam vi- : dist-is o- di- o ha- bu- i

V 5 4 3 □ 2 1 di- le- xit me : Pa-ter magnus co-ram Do-mi-no

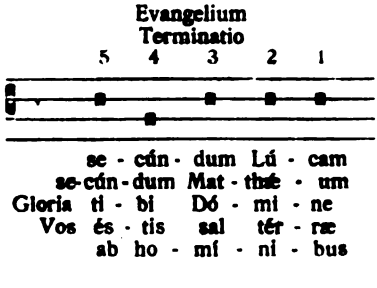
VII 5 4 3 □ 2 1 illu- xit : Pa-ter mu-ne- ra of-fe-rent

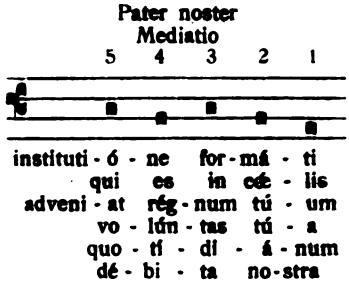
VIII 5 4 3 □ 2 1 in do-mo- : e-ius si- ti- ent am- pli-us

Wie melismatische Rhythmen, so sind syllabische Metren auch in den Lesetönen keine Seltenheit. So verläuft z. B. der cursus planus im Tonus des Evangeliums und des

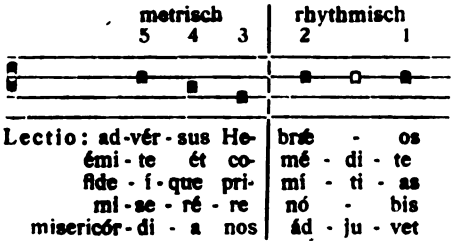
Digitized by Google

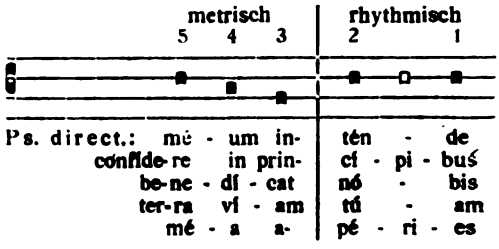
Pater noster durchweg auf syllabischer Bahn; denn der vorletzte Wortakzent, der an fünftletzter Stelle sein müßte, fällt oft mit der viertletzten oder drittletzten Silbe zusammen.



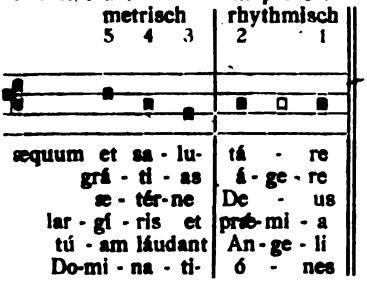


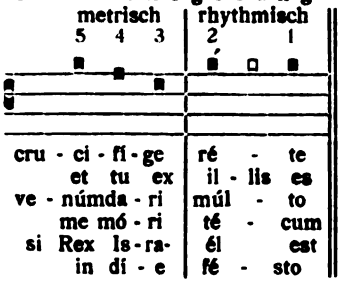
Desgleichen im Lektionston und beim Psalmus directaneus, nämlich in der ersten Hälfte der gemischten Mediatio.

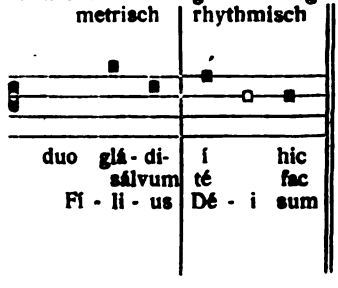




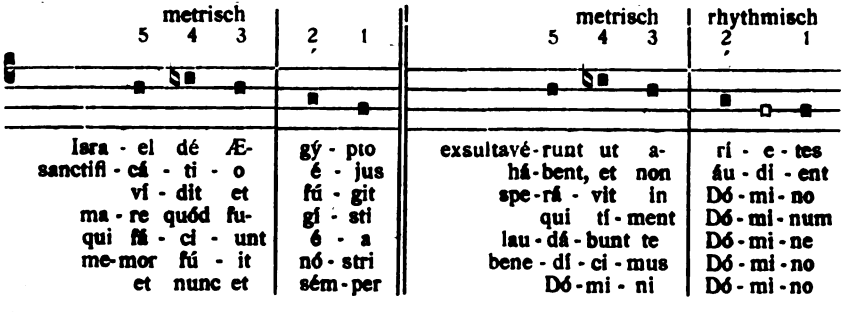
Ferner der Tonus peregrinus (nach dem Cantorinus), der Passionsgesang, die Praefatio simplex usw.







Desgleichen im Tonus peregrinus des Psalmengesanges:



Es gibt demnach einerseits syllabische Kadenzen, die den Wortakzent unberücksichtigt lassen und an der unveränderlichen Silbenzahl so festhalten, wie das metrische Versmaß an den Silbenlängen und -kürzen oder wie das rhythmische Versmaß an der Silbenzahl, welches daher in gewissem Sinne metrisch genannt werden kann, weil es am Ausgang des klassischen Altertums an die Stelle der eigentlichen Metrik getreten ist.

Da nun weder der Ausdruck „rhythmisch" ausschließlich „sich auf syllabische Bewegungen", noch der Ausdruck „metrisch" ausschließlich „sich auf Melismenfiguren bezieht,

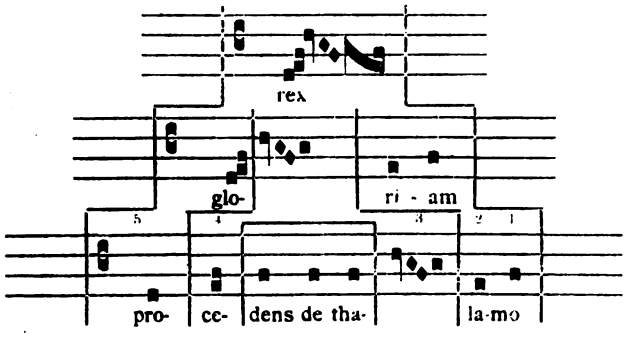
Digitized by Google

so liegt der Grund der Unveränderlichkeit der Gruppen in den psalmodischen Medianten und Finalen" nicht „in ihrer ursprünglich metrischen Anlage", sondern, wie Hucbald sagt, im Wohlklang (euphonia),[1]) dessen fließende Bewegung holpernd würde durch Einschieben überzähliger Silben.

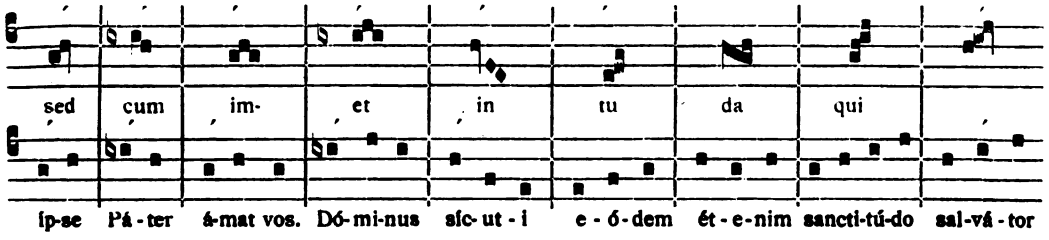
Man hat zwar behauptet: „Wenn man einen Podatus, eine Flexa, einen Torculus auflöst und seine Elemente mehreren Silben zuteilt, so verlieren sie ihren Rhythmus; das Metrische an ihnen wird zum Rhythmischen. Um ihren Rhythmus zu erhalten, muß man die Gruppen belassen." Der Irrtum dieser Behauptung soll an Notenbeispielen nachgewiesen werden.

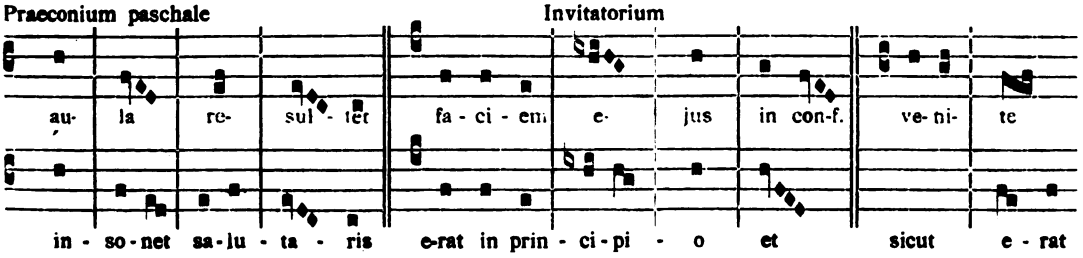
Die Notengruppen Podatus, Flexa, Torculus verlieren nicht

1. ihren gregorianischen Rhythmus, d. h. ihren Zahl- und Akzentrhythmus. Dies ist ersichtlich z. B. an der Melodie des Gradual-Verses der neunten Tonart (Pal. mus. III 8, p. 71.)



Die gregorianischen Gruppentöne und die lateinischen Wortsilben haben ja denselben Akzentrhythmus, weil jede zwei- oder dreiteilige Tongruppe und jedes zwei- oder dreizeitige Wort mit dem Akzent beginnt.





Worin soll denn die vorgebliche Zerstörung des melismatischen Rhythmus durch Auflösung der Gruppen in syllabische Einzelnoten bestehen? Der Akzentrhythmus bleibt sich in beiden Fällen gleich.

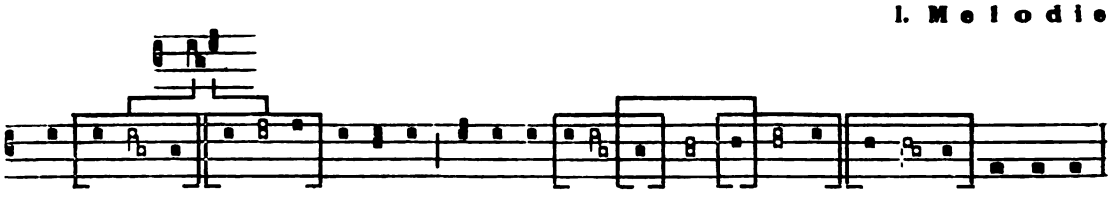
2. Daß nicht der Rhythmus, sondern vielmehr der choralmensuralistische Notenwert der Gruppen zerstört wird, ist ersichtlich an nachstehender Tabelle.

[1]) Quae in principiis vel distinctionibus et membris versuum pro accentuum *aut* euphoniae ratione observanda sunt. (Commem. br. Gerb. I 221.) Die Instituta Patrum und die Commemoratio brevis sagen daher dasselbe, nur mit anderen Worten: aut rhythmice = accentus, aut metrice = euphonia.

Digitized by Google

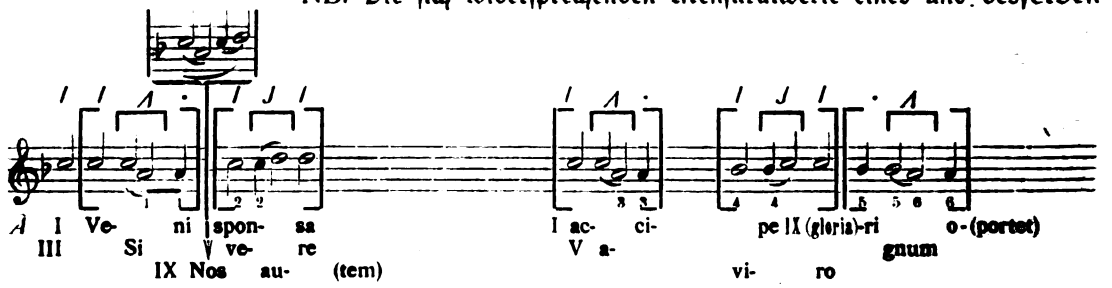
Der freirhythmische Gleichwert der Gruppen-Noten bleibt
dagegen wird der choralmensu-

I. Melodie

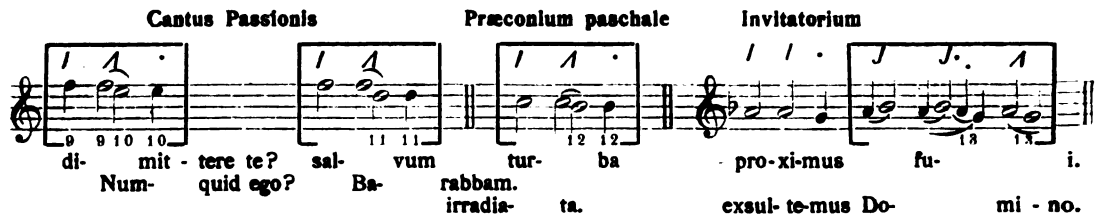


A I Ve- : ni : spon- : sa Chri- : sti, : ac- : ci- : pe : : cor- : ro- : nam,
II Ec- ce : sa- : cer- : dos ma- : gnus, : qui : di- : e- : : bus : su- : is
III : Si : : ve- : re fra- : tres : di- vi- : tes : es- : : se : cu-pi-tis,
IV : Non : : me- : is me-ri-tis : ad vos : me : mi- : : sit : Dó-mi-nus,
V : Vi- : di : su- : pra mon- tem : : : a- : : : : : gnum : stan- : tem
VI : Non est : in- ven- tus : : : : si- : mi- : lis : il- : li,
VII Sal-ve crux : pre- : ti- o- sa, sus-ci-pe dis- : ci- : pu- : lum : e- : jus,
VIII Si cul- men ve- ri ho- no- : ris : quæ-ri-tis,
IX Nos au- tem glo- ri- a- ri o-por- tet

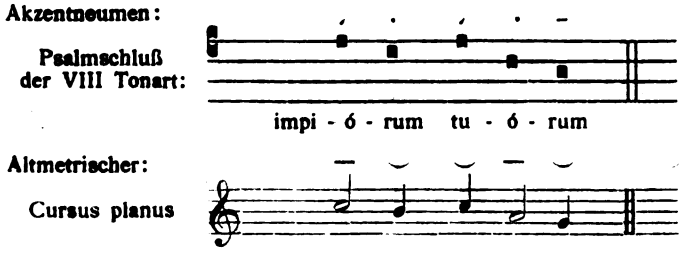
Der choralmensuralistische Wert der Gruppen-Noten
NB. Die sich widersprechenden Mensuralwerte eines und desselben



II. Rezitativ



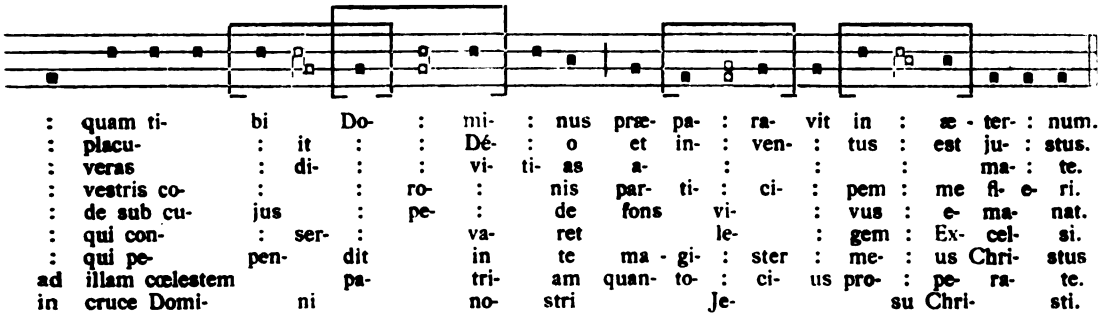
Dasselbe Schicksal hat die choralmensuralistische Auslegung der Akzentneumen bei ihrer Vergleichung mit der altklassischen Metrik des cursus planus, weil die metrische Kürze sehr oft in Konflikt gerät mit der vermeintlichen Zeitlänge der Neumenstriche des Akut und Gravis, und umgekehrt die metrische Länge ebensooft mit der Kürze der Punktneume zusammenstößt:[1])



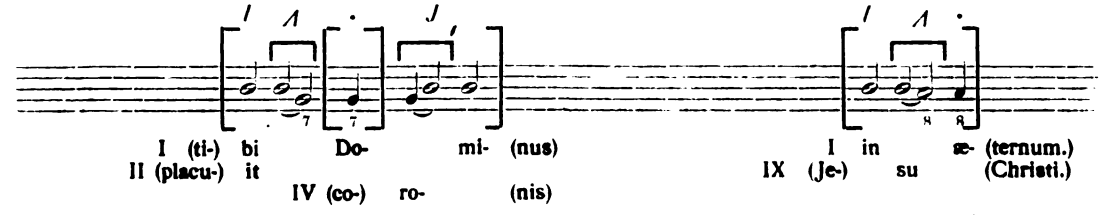
[1]) Die Akzentneumen sind lediglich melodische Noten: der Acutus zeigt den höheren Ton an und heißt daher „Hochton"; der Gravis („Tiefton") und die Punktnote bedeuten einen tieferen Ton (s. Greg. Rundschau 1912 S. 79, 97). Um das Zeichen des Hochtones vom Zeichen des dynamischen Akzentes zu unterscheiden, ist hier der Schattenstrich wie ehemals am unteren Anfang des Accentus acutus angebracht worden, weil, wie der Ton, so auch sein Zeichen aufsteigen soll (s. Greg. Rundschau a. a. O.).

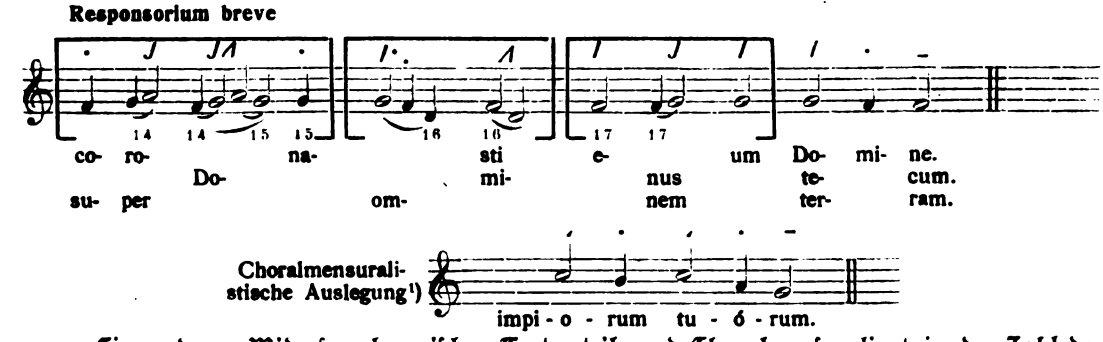
Digitized by Google

unverändert bei deren Auflösung in die Einzelnoten;
ralistische Notenwert verändert.



verändert sich bei deren Auflösung in die Einzelnoten.
Tones sind hier mit derselben arabischen Ziffer kenntlich gemacht.





Ein anderer Widerspruch zwischen Textmetrik und Choralmensur liegt in der Zahl der Zeitunterschiede: die Metrik hat deren nur zwei, nämlich Kürze (eine Zeit) und Länge

[1]) Gesetzt der Fall, der Römische Kirchengesang wäre ursprünglich mensuriert oder metrisch gewesen, von wem hätten die altchristlichen Komponisten die musikalische Metrik geerbt? Jedenfalls nicht von den alten Griechen und Römern, weil diese, wie wir oben gesehen haben, gar keine metrischen Musikzeichen besaßen und die Sänger sich nicht an die Silbenwerte des Textes hielten. Auch von den asiatischen Völkern, die mit Rom in enger Beziehung standen (Musica Divina 1917, S. 41), konnte er eine Gesangsmetrik nicht überkommen haben; denn diese wußten überhaupt nichts von einer Silbenquantität, sondern pflegten auch in ihren Gedichten nur den Akzent- und Zahlrhythmus. Es ist daher nicht erfindlich, wie die römischen Sänger auf mensurale Behandlung der Töne gekommen wären. Übrigens übersetzen wir einmal die choralmensuralistische Theorie in die Praxis und schreiben wir die Punktnote als Viertelsnote und den Akut und Gravis der Akzentneumen als halbe Note, dann werden wir vor Entsetzen ob der rhythmischen Mißgeburt das Notenblatt beiseite legen. Mit Recht hat daher Professor Wagner gesagt: „Es erscheint überhaupt fraglich, ob ihre (der Choralmetrik) Wiedererweckung heute noch allgemein durchführbar oder auch nur wünschenswert ist" — wenn nicht einmal heute, da wir mitten in der Mensuralmusik leben, um wieviel weniger im ersten Jahrtausend, das erst an seiner Wende die tastenden Versuche musikalischer Mensurierung zu sehen bekam. Das Geständnis des Herrn Professors Dr. Wagner über die Undurchführbarkeit der Choralmetrik macht seiner Wahrheitsliebe alle Ehre und verdient als leuchtendes Beispiel rühmend hervorgehoben zu werden.

Digitized by Google

(zwei Zeiten); die vorgebliche Choralmensur dagegen hat dreierlei Werte, nämlich die Kürze der Punktnote (eine Zeit), die Länge der Virga oder Strichnote (zwei Zeiten) und die drei Zeiten der oben quergestrichenen Virga (bestehend aus Virga recta und Virgula plana 7). Wie sollte also die Choralmensur aus der Metrik des antiken Kursus entstanden sein?

Der altmetrische Kursus pflanzte sich vielmehr über in die christliche Liturgie, z. B. in die Präfation: moriendo destruxit, resurgendo reparavit (D. Pothier, Mélod. grég. XV), wurde aber im 3. und 4. Jahrhundert durch den Rhythmus verdrängt, indem an die Stelle der Silbendauer die Silbenstärke und Silbenzahl trat: moriéndo destrúxit (cursus planus), resurgéndo reparávit (cursus trispondaicus) und der Name „metrum" auf die rhythmischen Gedichte und Gesänge überging (metrice psallamus). „Auf dieser neuen Grundlage", sagt Traube, „bestand nun der rhythmische oder akzentuierte cursus v. c. 400 bis c. 1450" (a. a. O. S. 117). Diesem Kursus des römischen Liturgietextes paßten die christlichen Komponisten ihre Melodieschlüsse an, indem sie auch einen melodischen „rhythmischen Kursus schufen, der von vornherein die Verteilung der betonten und unbetonten Silben auf die beiden letzten Wörter bestimmte" (Traube). Dadurch, daß „jede stilisierte Rede sich ihren bestimmten Rhythmus sucht, stehen sich Vers und Kunstprosa sehr nahe" (Traube). Aus diesem Grunde hat man den stilisierten Kadenzen des Liturgiegesanges den Namen „metrisch" gegeben.

Um am Schlusse dieser musikterminologischen Untersuchung das Ganze kurz zusammenzufassen, so sahen wir, daß die alten Musikschriftsteller den Namen „metrum" dem Zeitmaß des antiken Gesangstextes gaben, aber dabei von einem mensurierten Vortrag der Gesänge absahen. Wenn sie gleichwohl hiebei den Terminus gebrauchten, so bezogen sie ihn bald auf das lange Zeitmaß des Schlußtones und auf das kurze der übrigen Töne, bald auf das Zahlmaß und nannten „kurz" den Einzelton und „lang" zwei Einzeltöne oder eine Gruppe von zwei Tönen; bald bezogen sie „metrum" auf das Intervallmaß und nannten „kurz" den Halbton und „lang" den Ganzton; bald auf das Tonartenmaß und nannten „metrici oder accurati cantus" die Gesänge, in denen die modalen Regeln der acht Kirchentonarten genau befolgt sind; bald auf das Akzentmaß und nannten „metrisch" das rhythmische Versmaß, dessen Silbenzählung und -betonung im 4. Jahrhundert an die Stelle der altklassischen Silbenmessung des metrischen Versmaßes getreten ist; ferner nannten sie „metrisch" das Kadenzmaß, dessen Halb- und Ganzschlüsse „metrum medium" und „metrum ultimum" oder perfectum hießen. Endlich galt als „metrisch" das Kursusmaß, dessen Silbenzahl und Akzentfüße so regelmäßig und unabänderlich waren wie die Versfüße der metrischen Gedichte.

Daraus ergibt sich die Folgerung, daß der Kunstausdruck „Metrum" in seiner eigentlichen Bedeutung im Mittelalter nur für das Zeitmaß der langen und kurzen Silben sowie der (langen) Schlußtöne und der (kurzen) übrigen Töne gebraucht wurde, in allen anderen Fällen aber nur im uneigentlichen oder übertragenen Sinne, d. h. als Ähnlichkeitsbegriff oder Gleichnis zur Verwendung kam, und daß für das Zeitmaß der mehrstimmigen Musik nicht das Wort „metrum oder metricus" diente, sondern „mensura, quantitas, tempus, modus, prolatio, intervallum" usw.

Vom Singenlassen im Singunterricht.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Der Kirchenchor wurzelt im Gesangleben der Volksschule, überhaupt der Schule. Es gilt, die Jugend singlustig zu machen. Wer Singen gern hat, singt gern. Wer gern singt, singt dort mit, wo es etwas zu singen gibt. Er läßt sich nicht erst groß bitten. — Wer oft singt, ersingt sich eine gute Stimme, falls nicht Stimmenraub, Kehlenmord getrieben wird. Wer eine gute Stimme hat, erntet Freude, erwirbt sich Teilnahme, Anerkennung von seiten der Musikfreunde, der Mitsinger, des Chorleiters. Der Besitzer einer guten Stimme bekommt Freude am Mitwirken. Er wird jedes Mittel ergreifen, sich im Treffen weiterzubilden. Und solche Leute sind zu gebrauchen. Der Chorleiter weiß, wie hoch im Preise sie stehen.

Digitized by Google

Singlustig muß die Jugend sein. Daher gehe der Singlehrer von Anfang an darauf hinaus, die Singstunde freundlich zu gestalten. Fröhlich sei der Singunterricht.

Fröhlich sein aber heißt nicht: lustig, ausgelassen, zerstreut sein; fröhlich sein und ernst bleiben, sind zwei Dinge, die sich miteinander vertragen, gut vertragen, die immer sich zusammenfinden müssen, wenn die Kunst gedeihen soll. — Fröhlich sein heißt: nicht alles gleich tragisch nehmen, nicht bei jedem Anlaß gleich seufzen, nicht ungeduldig werden, nicht zanken, nicht dazwischen schreien, nicht schimpfen, nicht Vorwürfe machen, nicht mit Anspielungen zwicken. Fröhlich sein heißt: nicht gleich strafen, nicht schlagen. Wo dies alles geschieht, da gedeiht keine Singlehrerarbeit. Wo Verdrießlichkeit hereinkommt, geht die Liebe zur Tür hinaus. Wer singlustig machen will, der sei zuvor selbst lebenslustig, arbeitsfroh, kinderlieb; der habe keine Laune. Und wenn er solche hat, dann sei es nur „gute" Laune.

Kunst ist Geist. Geist läßt sich nicht befehlen wie eine Geistererscheinung. Dieser Kunstgeist geht eigene Wege, zieht eigene Bahnen. Dieser Geist kommt nur aus freier Entschließung. Dieser Geist kommt ähnlich der Gnade; sie will innerlich verdient sein; sie kommt nur, wenn man darum bittet, nach ihr ringt, nach ihr innerlich fleht. Zuerst muß das Kind geben, ehe es der Lehrer begaben kann mit Kunstfreude. Das Kind muß geben seine Einwilligung. Herzen lassen sich nicht öffnen mit Gewalt. Herzen müssen von selber aufgehen. Auch über das Herz des einfachsten Kindes verfügt kein Machthaber dieser Erde.

Darum gilt es, die Herzen öffnen. Nur in offene Herzen dringt der Ton des Lehrenden. Und dieses Öffnen vollzieht sich nur im Sonnenstrahl der Liebe, der Liebe zur Kunst. Nur wo das Kind die Kunst, die Tonkunst lieben lernt, nur dort findet sich der Wille, der Tonkunst zu dienen mit Arbeitsernst und Treue. Und lieben lernt das Kind die Tonkunst durch das Leben in der Kunst. Das Kind muß Kunst erleben. Das ist schwer, sehr schwer; das ist aber auch einfach, sehr einfach, je nachdem, was der Singlehrer vom Kunstleben, vom Schulbetrieb, von der Kunstseele, von der Kindesseele versteht.

Die meisten Kunstfreunde neigen dazu, als Singlehrer die Singkinder zu plagen. Man kann es manchmal nicht begreifen, warum die kleinen Seelen überhaupt noch beim Chore bleiben. Das ganze Jahr nur lernen, lernen und immer wieder lernen. Die Gemüter kommen gar nicht recht zur Ruhe. Eine Aufgabe treibt die andere. Der Kinderchor, erst an die fünfzig stark, wird immer dünner und dünner. Die ersten, die ausbleiben, das sind die Knaben. Bald folgen auch Mädchen. Woher diese Flucht, diese „Leutenot"? — Die Antwort liegt auf der Hand: die Kinder erleben keine rechte Freude in der Singstunde. Immer nur müssen sie versuchen und versuchen und kommen zu keiner rechten Freude an der Kunst das ganze geschlagene Jahr hindurch. Es fehlt das fröhliche Kunsterleben.

Dieses Leben zu entzünden, will gelernt sein. Man gebe der Klasse, dem Chore zu rechter Zeit Gelegenheit: Kunst zu hören, Kunst zu empfinden und damit, durch Kunst beseelt zu werden. — Zu „rechter Zeit"; das will sagen nicht zu oft, daß man nicht eingebildet, lernunlustig mache. Nicht zu selten, sonst verdorrt das Kindesgemüt. Frühlingsblumen verlangen nach reichlich viel Feuchtigkeit. „Kunst darbieten" — das ist nicht so schwer, als es klingen mag: der Singlehrer lasse — nicht zu selten — einzeln singen, oder er singe selbst vor. Das regt an in geradezu geheimnisvoller Weise. Es ist, als wenn man an den Puls der Seele fühlen könnte. Die unruhigste Klasse verstummt, wenn ein Stimmlein beginnt zu singen und zu sagen. So oft Verfasser dieser Zeilen auch dieses Belebungsmittel anwandte, es versagte nie.

Die Kunst, vor allem Musik, will persönlich genommen sein. Musik ist Ausdruck von Seelenstimmung. Keine Seelenstimmung ohne Seelenbewegung. Keine Seelenstimmung ohne Seelenklingen, ohne inneres Schwingen, ohne innere Vorgänge, ohne inneres Geschehen. Wer Seelenstimmung verrät, dessen Seele ist nicht wie im Schlafe, nicht wie in untätiger Ruhe. Im Gegenteil: in dessen Seele arbeiten Kräfte in unerforschten Tiefen. Nur das eine ist wahr: die Kräfte stehen in einem inneren Gleichgewicht. Sie erzeugen nach außen hin den Eindruck einer gewissen gegenseitigen Bindung; aber sie sind stark an der Arbeit. Nur, da sie abgestimmt zu einander sich betätigen, scheint es, als ob die Seele in Ruhe sich befände.

Der Gesang der einzelnen Stimme läßt das, was zwischen den Noten erklingt, stärker mittönen. Es ist, als wenn der Einzelsinger sein Innenleben bloßlegte. Das ist es, was packt und fesselt; das ist es, was zu innerem Kunstleben führt. Daher die Forderung: ausübenden Kunstfreunden, Kirchenchormitgliedern, Kindern einer Singklasse ist Gelegenheit zu geben, singen zu hören! Das geschieht, wenn man die Einrichtung trifft, daß im

Digitized by Google

Halbchor, in Gruppen, vor allem, daß einzeln gesungen werde, nicht zuletzt vom Singlehrer selbst.

Feldgraue Musikfreunde und ebensolche Musikerzieher konnten in neuerer Zeit die merkwürdige Tatsache feststellen, daß Litauer, Männer wie Frauen, Mädchen wie Jünglinge, zum Singen einheimischer Lieder veranlaßt, ihr Haupt und damit auch ihr Antlitz verhüllten, ehe sie zu singen begannen, und nicht zu bewegen waren, solange sie sangen, dem Zuhörer frei ins Angesicht zu schauen. Der Grund liegt nahe: der Gesang bedeutet für diese Naturkinder Seelenausdruck, Kundgeben von Dingen, über die man nicht spricht, die man eben nur singt. Aber man singt sie. Und indem man sie singt, verrät der Sänger sein eigenes Herz. Und das offenbart man nicht jedem.

So ähnlich ist es auch beim Vorsingen im Kirchen-, im Klassenchor. Die Zuhörer haben naturgemäß die Empfindung, als ob sie Zeuge einer Vertraulichkeit der Herzen würden, der Herzen derer, die sie ansingen. Die Kraftwelle des Kunstempfindens verpflanzt sich in die Herzen der Zuhörer. Und diese lauschenden Seelen bilden die Empfangsstelle zur Aufnahme der Kunstbestrahlung, der Schönheitsempfindungswellen, und — die Absicht ist erfüllt: es regt ein Herz das andere an. Und nun erst öffnet die „Muschel" ihre Schale. Nun erst ist der Wille geweckt für die Arbeit in fröhlichem Ernste, in ernster Fröhlichkeit. „Ernst ist das Leben", desto mehr sei „heiter die Kunst!"

Die Komplet als liturgischer Volksgottesdienst.

Von Pfarrvikar Moenig, Elpe (Kreis Brilon) in Westfalen.

Der Aufsatz mit gleicher Überschrift im 3./4. Hefte dieser Zeitschrift vom vorigen Jahre hat viel Anklang und Beifall gefunden. Die vielen Zuschriften, die dem Verfasser aus allen Gegenden unseres Vaterlandes zugingen und ab und zu noch zugehen, beweisen es. Die erste Auflage meines Heftchens „Die Komplet, lateinisch und deutsch zum Gebrauche der Gläubigen" war in wenigen Wochen vergriffen. Inzwischen ist in der Bonifazius-Druckerei eine neue Auflage fertig geworden. (Probeexemplare je 20 Pfg. stelle ich gern zur Verfügung.)

In diesem Heftchen glaubte ich auf Noten verzichten zu können resp. verzichten zu müssen, wenn es den Zweck erfüllen sollte, den ich erreichen wollte. Es sollte eben ein kleines Heftchen werden, damit es bequem ins Gesang- oder Gebetbuch gelegt oder demselben beigebunden werden könnte. Vor allem aber mußte es ein billiges Heftchen werden. Die Wendepunkte in der Psalmodie sind durch Fettdruck hervorgehoben. Die Melodien des Hymnus usw. sind nicht allzuschwer, so daß sie sich auch ohne Noten bald dem Gedächtnis einprägen.

Um nun allen denen, die die Einführung und Einübung der Komplet in die Hand nehmen, die Arbeit zu erleichtern, möchte ich im Folgenden auf die vorhandenen Ausgaben der Komplet mit Noten, die sich für unsern Zweck besonders eignen, und auf die vorhandenen Orgelbegleitungen, soweit sie mir von den Verlegern zur Verfügung gestellt wurden, hinweisen.

Im Verlage von Pustet-Regensburg sind erschienen: 1. „Die Sonntagsvesper und Komplet, Auszug aus der Vaticana mit Choralnoten, Violinschlüssel, geeigneter Transposition, Übersetzung der Texte und Rubriken (die Psalmen sind nicht übersetzt) und skizzierter Orgelbegleitung, herausgegeben von Dr. Karl Weinmann". Preis 0.40 Mk. Was das Büchlein enthält, sagt der lange Titel. Noch viel brauchbarer würde das wegen des klaren Druckes und seiner Billigkeit sehr empfehlenswerte Heft sein, wenn in den Psalmen der Wendepunkt in der Melodie durch den Druck hervorgehoben wäre. Mit der skizzierten Begleitung werden viele Organisten nichts anzufangen wissen (ich habe verschiedentlich die Probe aufs Exempel gemacht). Deshalb würde es sich empfehlen, dieselbe in der Einleitung mit einigen Worten zu erklären. 2. „Vespertinum oder Vesper und Komplet für alle Sonn- und Feiertage nach der Vaticana von P. W. J. Doll, S. V. D." Preis 1 Mk. Das liebe Büchlein enthält alles für unseren Zweck Erforderliche in Text und Melodie. Alles (auch die Psalmen) ist übersetzt. In der Psalmodie sind die Wendepunkte durch den Druck kenntlich gemacht. Das Büchlein enthält auch die Melodie des „Haec dies" für die Osterwoche. Hier allein fand ich auch die Melodie zum vierfachen Alleluja in der Osterwoche. Das neue Brevier hat nämlich das vierfache Alleluja beibehalten, während sich im Antiphonale die Melodie dazu nicht mehr findet. Schade, daß das Büchlein verhältnismäßig teuer ist. Vielleicht schenkt uns der Verlag und der Verfasser daraus eine Separatausgabe der

Digitized by Google

Komplet, die man notenkundigen Sängern in die Hand geben könnte. Über die Tonhöhe, in der die einzelnen Gesänge notiert sind, kann man geteilter Meinung sein. 3. „Psalmi Vesperarum et Completorii pro omnibus Dominicis et Festis duplicibus ac pro Officio Defunctorum von Max Springer". Dieses oder das folgende Buch muß jeder, der sich mit der Einübung von Psalmen befaßt, immer zur Hand haben, um in zweifelhaften Fällen sicher zu gehen. Sie enthalten nämlich die Psalmen, Wort für Wort den verschiedenen Psalmtönen untergelegt.

Bei Schwann in Düsseldorf sind erschienen: 1. „Psalmi vespertini et Completorium (Vesperpsalmen, Totenvesper und Komplet). Herausgegeben von H. Könings". Preis gebunden 3 Mk. Da dieses Buch nicht nur die Psalmen, sondern auch den übrigen Text der Komplet mit Noten enthält, eignet es sich ganz besonders für die Hand des einübenden Chorleiters und des amtierenden Priesters. 2. „Vesperbüchlein, enthaltend die Sonntagsvesper und Komplet und sämtliche sonn- und festtäglichen Vesperpsalmen". Ausgabe Schwann 1908. Dieses Buch enthält ebenfalls alle Melodien der Komplet. Die Wendepunkte in der Psalmodie sind durch Fettdruck und andere Zeichen, die am Anfange des Buches erklärt werden, bezeichnet. Alle Texte sind übersetzt. Leider fehlen die Marianischen Antiphonen in cantu simplici. Das Buch ist wegen seiner guten Ausstattung und seines verhältnismäßig niedrigen Preises (1 Mk.) sehr zu empfehlen.

Orgelbegleitungen zur Komplet liegen mir zwei vor:[1]) „Orgelbegleitung zur Vesper und Komplet der vorzüglichsten Feste mit kurzen Vor- und Zwischenspielen. (Auch zur Ausführung auf dem Harmonium eingerichtet) von Paul Manderscheid. Ed. Schwann, Nr. 8." Preis broschiert 10 Mk. Dieses Buch enthält alles, was in der Komplet begleitet werden soll, die Psalmen in mehrfacher Harmonisierung, so daß der Organist wechseln kann. Von den Marianischen Schlußantiphonen findet sich nur beim Salve regina die einfache Melodie. Schade! In kleineren Gemeinden, an die wir bei unseren Ausführungen besonders denken, wird es schwer halten, die reicheren Melodien einzuüben, und noch schwerer, sie von der ganzen Gemeinde korrekt singen zu lassen. Die einfachen Melodien werden auch viel eher Eigentum des Volkes.

2. „Organum comitans ad Vesperas et Completorium de Dominica accedunt cantus varii pro benedictionibus Ss. Sacramenti von Julius Bas, O. S. B." Verlag: Descéle Tournai. Preis broschiert 2 Francs. Eine meiner Ansicht nach ganz vorzügliche Begleitung, die aber, wenn sie wirken soll, besonders sauber ausgeführt werden muß. Leider wird das Buch, weil in Belgien erschienen, in der ersten Zeit nicht zu haben sein.

In diesen beiden eben angeführten Begleitungen ist, wie ich eben sagte, alles enthalten, was in der Komplet nach kirchlicher Vorschrift begleitet werden soll, nicht aber die Begleitung zu allem, was gesungen wird. Und doch wäre eine solche Begleitung für unsere Zwecke sehr erwünscht. Die Melodien der Komplet sind vielen Priestern und noch mehr Organisten völlig unbekannt. Hätten wir eine Begleitung, die der Organist auf sein Pult legen kann und nur abzuspielen braucht, so wäre damit die Einführung der Komplet als liturgischer Volksgottesdienst um ein Bedeutendes erleichtert, ja mancherorts würde sie dadurch erst ermöglicht. Ich denke mir eine solche Begleitung ungefähr wie folgt: Zur Einleitung ein feierliches Vorspiel; dann Jube domne usw. auf b, alles mit Begleitung, auch die Gesänge und Rezitationen des Priesters; weiter eine diskrete Begleitung zum gesungenen Confiteor. Die Psalmen werden nach meinen Erfahrungen am besten auf b oder h von der Gemeinde gesungen. Dann die vier Melodien des Hymnus, die das Antiphonale im Ordinarium enthält. Sie genügen für unsere Zwecke vollständig. Dann das Kapitel, die drei Melodien des Responsorium (nicht zu tief!) usw. Es dürfte auch nicht fehlen das vierfache Alleluja und das Haec dies für die Osterwoche. Für die Marianischen Schlußantiphonen würden wohl am besten beide Melodien aufgenommen, obwohl für einfache Verhältnisse nur die kürzere in Betracht kommt. Die einzelnen Teile müßten durch Zwischenspiele resp. Überleitungen miteinander verbunden werden. Die Begleitung müßte leicht spielbar und auch zur Ausführung auf dem Harmonium eingerichtet sein. Noch einmal: Eine solche Begleitung, übersichtlich geordnet, würde die Einführung der Komplet als Volksgottesdienst ganz gewaltig fördern. Vielleicht entschließt sich der Verlag Schwann, uns die Manderscheidsche Begleitung zur Komplet getrennt von der Begleitung zur Vesper herauszugeben und in der gedachten Weise zu vervollständigen.

[1]) Wie ich höre, hat Herr Domvikar und Domorganist Joh. Cordes in Paderborn eine Begleitung zur Komplet, die unsere oben ausgesprochenen Wünsche ziemlich alle erfüllt, in Bearbeitung. Nach dem, was wir bereits von Cordes kennen, zu urteilen, dürfen wir uns freuen, von ihm die Begleitung zur Komplet zu bekommen. Sie dürfte in einigen Wochen bei Junfermann herauskommen. D. V.

Digitized by Google

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. Heinze, Leopold, Auserlesene Kirchenlieder für katholische Seminare, Präparandenanstalten und Kirchenmusikschulen für Männerstimmen bearbeitet. 6., neubearbeitete und erweiterte Auflage mit Einheitsliedern von Th. Cieplik. Konservatoriumsverlag Th. Cieplik, Beuthen (O.-Schl.). Preis ℳ 2.—.

Das ist eine empfehlenswerte Sammlung. Daß der jetzige Herausgeber sich der Einheitslieder erinnert hat, sei besonders lobend vermerkt. Vielleicht läßt er bei einer späteren Neuauflage durch einen Musikgeschichtler die historischen Notizen am Kopf der Lieder teils ergänzen, teils verbessern. Mit Bemerkungen wie: „Angelus Silesius, 1537" (bei: Ich will dich lieben), oder „Corner, 1625" (bei: O Christ, hie merk), oder „Mel. Neisser Gsgb. 1625" (bei: Gott in der Höh') wird man sich auch in „Seminaren, Präparandenanstalten und Kirchenmusikschulen" auf die Dauer nicht zufrieden geben.

2. Hoppe, Karl, Orgelbegleitung zu den Einheitsliedern der deutschen Diözesan-Gesangbücher, zugleich als Partitur für 4stimmig gemischten Chor bearbeitet. Ratibor, Reinhard Meyer. Preis ℳ 1.25.

Eine einfache, wohlklingende Begleitung zu den Einheitsliedern. Die Begleitung ist so eingerichtet, daß sie auch als 4stimmig gemischter Gesangsatz gebraucht werden kann.

3. Nekes, Franz, Op. 55. Te Deum für 4stimmigen gemischten Chor mit abwechselnden Choralsätzen nach der Vaticana. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 2.40, jede Gesangstimme ℳ —.30.

Manchem Verehrer des verstorbenen Aachener Kirchenmusikers Nekes wird diese nachträgliche Veröffentlichung willkommen sein. Das Werk zeigt die bekannte Art seines Verfassers: ernsten, gediegenen Charakter, strengen Satz. Schwierigkeiten bietet es nicht. Die melodische Erfindung hält sich in bescheidenen Grenzen.

4. — — Op. 56. Te Deum für vier gleiche Stimmen mit abwechselnden Choralsätzen nach der Vaticana. Schwann, Düsseldorf. Preis der Partitur ℳ 2.40, jede Gesangstimme ℳ —.30.

Zunächst für Männerstimmen gedacht. Aber auch für Frauenstimmen brauchbar. Im übrigen zu beurteilen wie das oben genannte Opus 55.

5. Ortmann, Petrus, Organum Comitans ad Vesperale Parvum quod juxta Editionem Vaticanam harmonice ornavit P. O. Pustet, Regensburg. Broschiert ℳ 6.—, gebunden ℳ 9.—.

Eine leichte und flüssige Orgelbegleitung zum Vesperale Parvum bzw. zu Dr. Weinmanns Kleinem Vesperbuch. Im 3stimmigen Satz geschrieben, spielt sie sich sehr bequem und einfach; sie läßt sich auch auf dem Harmonium ausführen.

6. Sattler, Karl, Drei Phantasien für Orgel. Nr. 1: „Großer Gott, wir loben dich". ℳ 1.50. Nr. 2: Weihnachtspastorale unter Verwendung des Liedes „Es ist ein' Ros' entsprungen". ℳ 1.50. Nr. 3: O sanctissima von Cohen. ℳ 2.—. Tonger, Köln.

Drei gewandt und flott konzipierte Orgelsätze, für die manche Organisten dankbar sein werden. Sie gehen zwar nicht sehr in die Tiefe, aber sie klingen gut und werden gern gehört werden.

7. Weitzel, Wilhelm, Op. 5. Trauerklänge-Sammlung von 10 Grabliedern für 1-, 2-, 3- und 4stimmigen Frauenchor mit und ohne Orgel, darunter vier Trauergesänge für gefallene Soldaten bei kirchlichen und weltlichen Trauerfeiern. Badenia, Karlsruhe. Preis ℳ 1.50.

Glatt geschriebene, gut verwendbare Trauergesänge.

H. Müller.

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1918, 11/12: Mozarts Kirchenmusik. — Den scheidenden Kirchenglocken und Prospektpfeifen. 3. Teil. (Schluß.) — 1919 1/2: Fünfzig Jahre (P. J. Franz.) — Vom Breslauer Domchor. — Mozarts Kirchenmusik.

2. Der Chorwächter (Einsiedeln) 1919, 1: Ein Priester der heiligen Kunst. (F. Schefold.) — Zum 50jährigen Jubiläum des „Allgemeinen Cäcilienvereines". (W. Widmann.) — 2: Ein Priester der heiligen Kunst. (F. Schefold.) [Forts.] — Der Gesang der „Passion" in der Karwoche.

3. St. Gregoriusblad (Haarlem) 1919, 1: Monseigneur J. J. Graaf. (P. H. Jansen.) — Een woord van afscheid. (P. H. Jansen.) — Een eigenaardigheid der Medicaea uitgave. (A. S.) — Zangersavond te Eindhoven. — Gregoriaansche cursus te Sittard. (Chr. Uertz.) — 2: Ons wetenschappelijk program. — In memoriam. (J. A. S. van Schalk.) — De school voor kerkmuziek. (J. C. W. van de Wiel.)

4. Gregorius-Blatt (Düsseldorf) 1919, 1: Die gregorianische Phrase. (H. Bewerunge.) — Die Antiphone „Pacem tuam". (P. Bohn.) — Ein Wort zum gegenseitigen Verständnis in Glockensachen. (H. Löbmann.)

5. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1919, 1: Neujahr 1919. (Cohen.) — Super flumina Babylonis. (N. Settegast.) — Zwei hundertjährige volkstümliche Weihnachtslieder. (A. H.)

6. Monatsschrift für Schulgesang (Essen) 1918, 11: Unsere Absichten und Aussichten im neuen Preußen. — Zur Harmonielehre. (R. Münnich.) [Forts.] — Staatliche Prüfung für Musiklehrer und Musiklehrerinnen in Sachsen. (E. P.) — Von der siebzehnten Staatsprüfung für Gesanglehrer und -lehrerinnen an den höheren Schulen in Preußen. — Vereinigung der Musiklehrer an höheren Schulen Sachsens.

Digitized by Google

Organist (Dirigent)

Absolvent der Regensburger Kirchenmusikschule mit sehr guten Zeugnissen und 8jähriger Praxis (tüchtiger Klavier- und Violinspieler, 4 Jahre Mitglied eines erstklassigen Sinfonie- und Opernorchesters) zuletzt Stiftsorganist **sucht** wegen Auflösung dieses Postens geeignete

kirchenmusikalische Lebensstellung.

Angebote an die Geschäftsstelle dieses Blattes (Fr. Pustet, Regensburg) unter **O 50** erbeten.

Organist u. Küster

mit guten Zeugnissen und Empfehlungen sucht Stellung bei :: bescheidenen Ansprüchen. ::

Näheres: ***Kaplan Dr. Gotthardt, Pömbsen*** *bei Nieheim (Westfalen).*

Gesucht sofort

Tenorist

für Kirchenchor St. Martin.

Gehalt ca. 1200—1400 Mk. und Dienstwohnung (3 Zimmer und Küche). Stimmliche Leistung und Treffsicherheit Bedingung. Anschluß an den Bayr. Versorgungsverband. Zu Nebenverdienst ist reichlich Zeit und Gelegenheit geboten.

Gesuche und event. Anfragen an Kirchenverwaltung St. Martin zu richten an

Chordirektor Kammermeier,
Landshut, Niederbayern.

Chordirigent

(Organist, guter Sänger u. Musiklehrer), dzt. Regenschori mit mehrjähriger Praxis an großer Stiftskirche, sucht infolge Auflösung dieses Postens, entsprechende Stellung an größerem Stadtkirchenchor.

Gefällige Anträge erbeten an:

Franz B. Kirchmair, Regenschori,
Stift Onegg, Böhmen.

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich,** Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute. * Reine Haupt- und Nebentöne!
Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Digitized by Google

Im Verlag von **Friedrich Pustet in Regensburg** erscheint demnächst:

P. Griesbacher, **Deutschlands Notruf**

Gedicht von Hans Eschelbach

Opus 201a für 4stimmigen Männerchor. :-: Opus 201b für 4stimmig gemischten Cho

---

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der **Kirchenmusikalischen Gesellschaft St. Gregor** m. b. H. **Beuron** (Hohenzollern) bei, auf den wir hiemit besonders hinweisen.

Im Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg ist **soeben** erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Orgelbegleitung

zur

Missa pro Defunctis

(Editio Vaticana)

Nach den Grundsätzen von Professor Joseph Renner. Ausgearbeitet von dessen Schüler K. Hartmann. Mk. 2.60

XIV Adjuva nos

für 1—5 Singstimmen mit und ohne Orgel nebst

IV Tantum ergo

für 1—4 Singstimmen mit Orgel komponiert von Georg Schächtl. Opus 8.

Partitur Mk. 3.80. Stimmen Mk. 3.20 (einzeln Mk. 0.80)

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

März-April 1919 3./4. Heft

54. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik"
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Charlier: Mägdlein, ich sage dir, stehe auf . . . . . Seite 21
Vivell: Gregors I. Schrift über Melodie und Rezitatio in einem Brief des Papstes Leo IV. . . . . Seite 27
Dr. Löbmann: Über Geläute-Zusammenklang . . . . . Seite 33
Dr. Löbmann: Über das Läutezeitmaß . . . . . Seite 35
Vereins-Chronik . . . . . Seite 36
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . . Seite 37
Aus Zeit und Leben . . . . . Seite 38
Musikalien . . . . . Seite 39
Zeitschriften . . . . . Seite 39
Aus dem Verlage . . . . . Seite 40

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Mägdlein, ich sage dir, stehe auf.

Erinnerungen an die Aufführung des „Weihnachtsmysteriums" von Erich Eckert in Godesberg (30. Januar 1916).

Von Joseph Charlier.[1])

„Aber hör' mal, Junge, das grenzt doch schon stark an wissenschaftliche Irreführung."

„Haltet aus! Der Krieg ist noch lange nicht zu Ende."

„Aber merkst du ihn denn nicht, diesen lieblichen Kommißduft, wonnesam abgedämpft mit etwas Schulluft von Kreide, Schwamm und Kleinkindermäntelchen?"

So redete der Mensch in einem Klostergang mit zierlich in Weiß und Grün glasierten Wänden. Eben wollte ich den Mund bedeutsam öffnen zu einer Gedächtnisrede an vergangene Tage, wo er noch mein Leibfuchs war und in der rührenden Vertrauensseligkeit der Unschuld jeden meiner Kraftsprüche, die mehr Großtaten als Worten gleichsahen, gierig schlürfte, da bog eine Schwester in schwarzem Kleide mit weißem Skapulier um die Ecke.

„Wollen die Herren gefälligst näher treten; die Ehrengäste des heutigen Tages, die verwundeten Soldaten, sind schon alle versammelt. Das Spiel wird gleich beginnen."

„Mensch!" fauchte er (zu einem Rippenstoß kam er nicht), „da hört doch beinahe die Gemütlichkeit auf!" — „Haltet aus!"

Es war allerdings viel verlangt. Ein kurzes, kaum bedachtes Wort von heute morgen: „Jetzt hätte ich nur den einen Wunsch, einmal eine halbe Stunde wieder ganz Kind sein zu können, von Männermord und Krieg nichts zu wissen!" hatte ich aufgegriffen: Wir gehen nach Godesberg. Diese erste Nummer des Rezeptes schien ihm nicht unprobabel. Aber dann hatte ich ihn zappeln lassen.

Wir zogen also los. Er zu meiner Rechten, das schwarz-weiße Bändchen im Knopfloch, auf der Schulter die funkelnagelneuen, silbernen Achselstücke, mit denen er im Lazarett beglückt worden war — — — Wir haben nicht viel gesprochen. Im „Ännchen" hatten wir einstens Abschied voneinander genommen; das sagt genug. „Nun ist meine schönste Zeit vorbei," summte er gerade, da bog ich um die Ecke, Rheinallee, das Antoniuslyzeum der Schwestern vom Armen Kinde Jesu lag vor uns.

„Junge — — —" — „Haltet aus!"

Und nun standen wir unter der Türe des Turnsaales. Er war gefüllt mit Feldgrauen und Pflegerinnen. Mit herzlichen Worten begrüßte uns der geistliche Rektor des Hauses und wies uns zwei Plätze nebeneinander in der Mitte an.

„Grundgütiger! Was der Krieg doch aus einem Menschen machen kann! So ist die vielberedete Kriegspsychose also doch kein leerer Klang. Führt mich der in ein Mädchenpensionat zu einer Unterhaltung für Verwundete. Im Lazarett ist mir keinmal schwabbelig geworden, aber jetzt: Gestärkte Kleidchen, Korkzieherlocken mit roten Schleifchen, Gounods „Ave Maria" und das „Gebet einer Jungfrau!" Hilf, Samiel! . . . der schrecklichste der Schrecken . . . Ich glaube, ich phantasiere schon!"

Bam! macht der Gong, und im Hintergrunde des Saales steigen leise Geigentöne auf, das Vorspiel. Ernst, einfach und doch vornehm, variiert es in mannigfaltigen kontrapunktischen Verschlingungen das Weihnachtslied: „Menschen, die ihr war't verloren". Eben ist es zu Ende, da greift eine weiße Hand durch den Vorhang, er tut sich ein weniges auf, ein Mönch in brauner Kutte, mit Strick, Rosenkranz und Pilgerstab steht vor uns, der Sprecher . . .

„Du, das Ding hat Hand und Fuß. Unser Hauptmann — er fiel bei Arras — sagte zwar immer . . ."

Düstere Klänge des Harmoniums bereiten eine ernste Stimmung vor, der Vorhang geht langsam auseinander. In grünlich fahlem Dämmerlicht sitzt Eva auf einem Rasenhügel, ihr totes Kind, Abel, im Schoße.

---

[1]) Die von E. Eckert, dem ehemaligen Spielleiter des Mainzer Stadttheaters, unternommenen Versuche, die mittelalterlichen Mysterienspiele zu erneuern, wurden in weiten Kreisen mit großer Liebe aufgenommen. Sie sind zweifelsohne namentlich auch der Beachtung der katholischen Kirchenmusiker wert. Aus vielen Gründen. Eckert veröffentlichte bislang ein „Weihnachtsmysterienspiel", ferner ein Passionsmysterienspiel („Das Heil der Welt"), „Zur Erntestund" (ein Mysterienspiel vom Leben und Sterben; unter Zugrundelegung des alten thüringischen Spiels von den klugen und törichten Jungfrauen) und „Der verlorene Sohn" (ein Parabelspiel). Die hier veröffentlichten Erinnerungen wurden bereits 1916 niedergeschrieben.
Anm. der Schriftleitung.

Digitized by Google

„O Jammer, Schmerz und wehe Not,
Das Leben ward zum bittren Tod.
Erschlagen liegt mein Herzenssohn,
Mein Abel . . .
Dein rotes Blut färbt meine Hand
Und fließt zur Erde unverwandt
Und schreit hinauf zu Gottes Thron
Den Fluch für meiner Sünde Lohn."

Der Paradiescherub erscheint: Groß ist ihre Schuld, aber Gottes Gnade nicht minder. Die Erlösung durch Jesus Christus, den Sohn der Jungfrau, wird den Fluch in Segen wandeln.

„Alle Achtung vor diesen Kindern und ihren Lehrerinnen, das war eine dramatische Leistung."

„Ich habe also das Vergnügen, zunächst mal einen Achtungserfolg konstatieren zu können."

„Mehr als das; es war ein Ausdruck in dem Spiele dieses, — nun ja, wie alt wird das Mädchen sein? — Es gibt einer Berufsschauspielerin nicht viel nach. Wer ist doch dieser Eckert, der das Spiel leitet?"

„Davon nachher; ich will nur eben bemerken, daß du jetzt schon die letzte Schauspielerin gesehen hast; die anderen . . ."

„O komm, o komm, Emanuel, mach' frei dein armes Israel." Der Chor singt es im Hintergrunde des Saales. Auch Kinder. Es ist prächtig, mit welchem Ausdruck sie singen. Wie die Stimmen hell und dunkel werden, anschwellen und leise verklingen, je nachdem der Sinn der Worte es verlangt! Das ist wie vorher auf der Bühne: eine jede scheint lebendig durchdrungen von dem Inhalt jeden Wortes, das sie singt. — Der Vorhang geht wieder auf.

„Du, das ist himmlisch."

Das ist es aber auch. Die Ausstattung so einfach wie vorher, grüne Vorhänge statt der gemalten Szenerie. Dazu rechts am Boden ein hoher Altarleuchter mit langer, weißer Kerze; links auf einer mit Goldstoff drapierten Stufe ein zweiter, dazwischen in mächtiger von rotem Licht warm beschienener Vase eine Lilie. Vor diesem so einfach, aber kraftvoll belebten Hintergrunde kniet in weißem Gewande mit blauem Mantel Maria, die Jungfrau. Hinter ihr steht der Engel Gabriel in langer Albe mit goldener Kasel und Diadem.

„Ave Maria . . . "

Hier möge der Leser eine Lücke in der Berichterstattung gütigst verzeihen. Ich bin nicht in der Lage, zu sagen, was Freund Allo machte, während Maria und der Engel miteinander ihr großes Ewigkeitsgeschäft verhandelten. Nur das sah ich: als Maria ihr „Fiat" gesprochen hatte und der Engel niederkniete und bei lautloser Stille in langer Anbetung den Vollzug des erhabenen Geheimnisses der Menschwerdung des Gottessohnes verehrte, da neigte er sich tief vor und stützte einen Augenblick die Stirn mit der Hand . . . .

„In Gott einmal eins sein," das ist ein Gedanke, den man als Priester oft ausspricht. Und wenn die Menschen einander die Hände reichen müssen auf Nimmerwiedersehen, da drängt sich auch immer das Wort auf die Lippen: „In Gott werden wir einmal untrennbar miteinander verbunden sein." Aber wer mag es sich vorstellen? — Hier fühlte ich einen Augenblick, was das bedeuten soll. Alle die Männer, so verschieden von Art und Heimat, gehärtet und zerzaust im Wirbel der Kriegsflut, sie alle waren eins geworden in dem Erlebnis eines unfaßbar hohen und süßen Geheimnisses und atmen jetzt auf in einem Seligkeitssturm, als der Engel jubelnd sich erhebt und das Lob der Jungfräulichkeit singt. Er muß heim, auch seine Brüder, die Engel, an seinem Glücke teilnehmen zu lassen.

Zwei Kinder singen: „Ave Maria zart". Das tut wohl. Man könnte es nicht ertragen, anders als vom Kinde und mit den Worten des alten Kirchenliedes seine Gefühle sich verdolmetschen zu lassen.

Jetzt erscheint der Sprecher wieder. Er kündet uns an, daß das eben geschaute Geheimnis seiner Erfüllung nahe ist.

Ein frisch und heiter gehaltener, flott gespielter Zusammenstoß zwischen einer geizigen Frau Wirtin und ihren Mägden folgt. Ihr Gezänk wird unterbrochen durch die Ankunft Mariä und Josephs, die um Herberge bitten, aber, weil sie nicht zahlen können, abgewiesen werden. Eine der drei Mägde, die mit jenem feinen, den reinen Herzen gegebenen Ahnungsvermögen etwas von dem Geheimnis empfindet, das in Maria lebt, weist ihnen einen Stall nebenan, in dem sie nächtigen können.

„Es ist ein' Ros' entsprungen", singt der Chor. Die heilige Nacht ist angebrochen.

Digitized by Google

Das erfahren auch die Hirten, die sich nicht genug wundern können über die seltsam frohe Stimmung im eigenen Herzen und in der Natur. Eine alte Hirtin weissagt ihnen von der Fülle der Zeiten. Da umleuchtet sie ein heller Schein. Der Engel verkündet ihnen das Evangelium vom Kindlein in der Krippe.

Tipp, tipp, tipp! Eine ganze Schar von Engelchen, köstliche kleine Dötzchen in weißen, wallenden Kleidchen — sie heben es mit zwei Fingerchen etwas in die Höhe, während sie hereintrippeln — stehen auf einmal da und schwenken ihre Palmen zum Gloria des Chores.

Nun ist es wieder Nacht. Das Zögern der Hirten, die nicht wissen, wie ihnen geschieht, hat ein Ende, als ein anderer Hirtenknabe kommt und ihnen erzählt, daß er das Kind in der Krippe schon gesehen hat. Alle eilen gen Bethlehem.

Es ist zum Erstaunen, wie man mit Kindern eine so lebhafte, freieste Bewegung erheischende Szene aufführen kann und dabei solch entzückende Bühnenbilder zustande bringt, wie wir sie ununterbrochen und ganz wie von selbst sich ergeben sahen. Es war, wie ich Allo später erzählen konnte, doch nicht das Verdienst der Schwestern allein gewesen; sondern der Verfasser des Mysteriums, Erich Eckert, der frühere Spielleiter des Mainzer Stadttheaters, hatte selbst die Proben geleitet und, allerdings in der kurzen Zeit von 14 Tagen, diese Leistungen erzielt.

Das uralte, liebe Lied vom Kindelwiegen sagt uns, was wir jetzt zu erwarten haben: „Joseph, liebster Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein, Gott, der wird dein Lohner sein, der Maide Kind, Mariä." Der Chor greift's auf; das ebenso alte: „Laßt uns das Kindlein wiegen, das Herz zum Kripplein biegen!" singt er, während der Vorhang sich teilt und der von Licht durchflutete, mit Engelscharen angefüllte Stall sichtbar wird. Sie umringen, anbetend und schauend die Krippe, vor der Maria sitzt, mit den Armen das Kind umfangend, während Joseph dahinter steht, in seliger Verzückung die Augen auf das Kind gerichtet. Jetzt fangen die Engelgruppen an sich aufzulösen. Zu drei, zu zwei, zu vier kommen sie in die Mitte, knien nieder und ziehen sich zurück. Genau so sah ich es in Rom, wenn ich den Schulkindern des Sacré Coeur in Trinità dei Monti die heilige Kommunion austeilte. Eines von den ganz Kleinen nimmt auch hier das Spiel für vollen Ernst. Es macht das Kreuzzeichen und schlägt dreimal an die Brust, bevor es aufsteht und die Bühne verläßt.

Ist es denn nicht Ernst? Ein Mysterium, ein tief geheimnisvolles Ineinanderweben von heiligen Bildern, Worten, Gedanken, Regungen und — göttlicher Gnade auf der Bühne wie im Saale?

Maria spricht:

„Schlaf, mein süßes Kindelein,
Schlaf und schließ die Äugelein!
Sieh, vor Kält' und rauhem Wind,
Schütz' ich dich, mein herzig Kind.
Nehme dich in meinen Arm;
Liegst da sicher, ruhst da warm.
Schließ dich in mein Herze ein:
Schlaf, mein süßes Jesulein.

Nahmst von mir dein Fleisch und Blut,
Liegst nun hier, mein höchstes Gut,
Als mein Kindlein, süß und zart.
Scheuest nicht die Krippen hart,
Scheuest nicht die Armut groß,
Denkst an unsre Rettung bloß.
Lächelnd schlummerst hold du ein:
Träume süß, mein Jesulein."

Auch Joseph redet zum Kindlein . . . .

Ein Geheimnis wird hier Stoff und Leben, das man sonst, trotz der Fülle und Zartheit unserer Weihnachtslieder, fast nur in gedanklicher Abstraktion sich vorzustellen wagt. Lebenswahrer und zugleich einfältiger könnte es kaum ausgedrückt werden; weihevoller und erhabener könnte man sich die Verkörperung der Dichterworte aber auch kaum denken, als diese beiden Mädchen, die so ganz Glaube und Liebe sind, es tun.

Die Stellung Josephs als Nährvater findet ihren Ausdruck darin, daß er es ist, der dem Kinde jetzt ein „Müselein" kochen muß. Ein zarter Duft naiven Humors, der sich auch in den mittelalterlichen Quellen findet, liegt über der Szene. Wir empfinden es dankbar als einen technisch künstlerischen Griff, der die schon hochgestiegene seelische Spannung ein wenig zur Entladung bringt. Joseph kommt zurück und hat das Töpfchen zerbrochen. Er muß zu Nachbarsleuten gehen, eines zu leihen. So ist Maria mit ihrem Gotteskinde ganz allein.

„O Jesse Blum', o süßer Sproß,
Gebenedeiter Regen!
Bist kommen wohl aus meinem Schoß,
So gib mir deinen Segen!
O ewig Licht, o Vaters Glanz,
Hat's also dir gefallen,
Daß du — verliebet in uns ganz —
Willst unsre Schuld bezahlen?

Mein herzig Kind, o großer Gott,
Was hat dich bracht in solche Not? —
Dein' Lieb' hat dich getrieben,
Uns Arme so zu lieben.
So nehm' ich dich und küß' ich dich,
Und schließ dich, ew'ge Liebe mein,
In meinen tiefsten Herzensschrein."

Digitized by Google

Ich werde geweckt durch das Knistern der Programmblätter: die Soldaten drücken sie krampfhaft zwischen den Händen. Zwei, die mich und ihre Nebenleute in der Evaszene durch ihr Geschwätz gestört hatten — sie sind übrigens schon lange still geworden —, greifen mit beiden Händen nach den Schläfen.

Da kommt Joseph wieder herein. Hirten seien da, wollten das Kind sehen und anbeten. Man atmet auf. — Sie bieten wieder eine Reihe künstlerisch vollendeter Bilder in Stellung und Ausdruck. Bei ihren naiven Huldigungen, die alle so unbeschreiblich kindlich und ergriffen ausgesprochen werden, wallt die innere Bewegung noch manchmal hoch, aber das Ganze ist trotz vieler tiefer Gedanken mehr ein lyrischer Ausklang der Hochstimmung von vorher. Die Hirten bringen Geschenke dar; auch die drei Mägde kommen; die eine erkennt jetzt ihren Beruf als Gottesmagd und Braut und findet auch sofort Gelegenheit zu praktischer Auswirkung, indem sie Maria bittet, auch andere herbeirufen zu dürfen. Da richtet die Gottesmutter, die bisher nur selten für einen Augenblick die Lider hob, um mit einem gütigen Blick für ein Geschenk oder gutes Wort im Namen des Kindes zu danken, ihre großen blauen Augen herein zu uns in den Saal:

„Jeder, der nur gut und fromm,
Gern zu meinem Kinde komm!"

Ein und der andere Hirt, Frauen und Kinder treten zur Krippe. Da steht plötzlich auch der Sprecher wieder auf der Bühne und führt die Einladung der Jungfrau weiter aus. Mit diesem prächtigen, in so zarten Andeutungen gehaltenen ethischen Ausklange entläßt uns der Dichter. Engelgesang verliert sich in den Wolken, dann wird gemeinsam das Lied gesungen: „Menschen, die ihr wart verloren," während sich das letzte Bild noch einmal zeigt. — — —

„Du, aber jetzt 'naus!"

Ja so, ich hatte ganz vergessen, daß Allo neben mir saß.

Er stapft neben mir her.

„Links schwenkt! Marsch! Über Rüngsdorf zum Rhein!"

„Allo, du wirst gegrüßt," sage ich leise.

„Richtig, es gibt auch noch andere Menschen auf der Welt."

Allo rennt immer toller zu. — Es war ganz mild geworden draußen. Ein paar Wölkchen über dem Drachenfels hatten noch einen leisen Schimmer bewahrt; es mußte ein schöner Sonnenuntergang gewesen sein.

„Herkulanum, Junge . . ."

Plötzlich wurde er weich:

„Sag' mal bloß, willst du mich eigentlich verheiraten oder ins Kloster bringen?"

Ich wartete noch immer. Obgleich ich das Mysterium schon zweimal gesehen hatte, konnte ich auch nach dieser Aufführung noch nicht so ganz leicht mit mir selber fertig werden. Endlich sagte ich:

„Ich wollte dir eine Freude machen."

„Herzensjunge, das hast du," jubelte er, „und diesen Eckert, wenn ich ihn kriege, den umarme ich."

„So, jetzt sind wir ja bald soweit. Das Pendel schlägt nach der andern Seite aus."

Wir waren bei Dreser angekommen.

„Was hältst du von einem Bummel rheinabwärts bei dieser prächtigen Frühlingsluft? Wir könnten uns über das Ergebnis dieses Abends etwas gebildet unterhalten."

„Machen wir!" sagte er, „da sieh dir also gleich mal den Laffen dort an, wie er mit dem Mädchen tut! Glaubst du, daß eine von den Jungfrauen — bitte dieses Wort mit den Fingerspitzen anzufassen! — die auf der Bühne oder im Chore mitgetan haben, je soweit herunterfteigen wird?"

„Vorsicht, mein Lieber, wir Seelsorger machen da draußen in der Welt doch andere Erfahrungen."

„Ganz recht! Vor euren Erfahrungen habe ich etwas mehr Respekt als früher. Die Heimkehr aus dem Schützengraben hat mir über manches die Augen geöffnet. Mehr als einmal war ich nahe daran, einen heiligen Brutuszorn samt Konsequenzen zu kriegen. Aber gerade wir haben auch unsere Erfahrungen gemacht. Hast du eine Ahnung, was es heißt, sich im Dienste einer großen Sache einmal ganz gründlich, innerlich und äußerlich, zusammenreißen zu müssen? Erinnerst du dich noch an unsern kleinen Leutnant? Du hast ihn vor sechs Jahren mal kennengelernt. Ich weiß noch genau, welch liebliches Kosewort nachher deinem holden Munde entquoll. Er hat's ja nicht gehört, und heute dürfte mir keiner mehr so etwas von ihm sagen. Wenn ich wert bin, einmal seine Stelle beim Regiment einzunehmen, wahrhaftig, ich bete zu ihm und verehre in ihm meinen St. Georg. Die Nacht vor seinem Tod hat er mir

Digitized by Google

viel von sich erzählt, doch davon ein andermal! Nun denk' also diese Kinder! Unberührt, wie wenn sie eine Viertelstunde vorher per Extrapost vom Himmel angefahren wären, tragen sie alles zusammen, was ihr kleines, vielleicht sogar schon sehr großes Glaubens- und Liebesleben, zusamt der Vorbereitung, und besonders der seelischen, die unleugbar dahinter steckt, innerlich in ihnen hat wachsen lassen, und schichten es auf zu einem Altarbrand, der hochauflodert ..... Hast du den Mann nicht gesehen, der sein Messer im Stiefel auch heute nicht zu Hause lassen konnte? Ich habe ihm in die Augen geschaut, als das Licht wieder anging ..."

„Da hast du unzweifelhaft recht; die Wirkung bei den Zuschauern war großartig und darin mancher Predigt bedeutend über. Das ist ja leider das Elend, daß ein so wertvolles Bildungs- und Erziehungsvehikel fast nur im Dienste der Volks- und Sittenverderber läuft. — Aber mir scheint, du wolltest etwas anderes beweisen."

„Eigentlich nicht. Diese Aufführung läßt uns über diese Frage die Sonne nur an einer klein wenig andern Stelle aufgehn: Die starke Wirkung im Zuschauerraum war bedingt durch die tief innerliche Auffassung, die jedem Worte und jeder Bewegung auf der Bühne einen so vergeistigten und dabei warmen Klang gab. Was ist schließlich dabei, wenn mal bei einer hochoffiziellen Feier dem Rector magnificus die Perücke aufs linke Ohr rutscht? Aber bei einer Darstellung der Verkündigung wäre es zum Davonlaufen — wenn nicht schlimmer —, wenn auch nur der leiseste Mißklang herübertönen würde aus dem gewöhnlichen Theaterbetrieb."

„Da stimme ich freilich vollkommen zu. Aufführungen, wie die von heute werden eine seltene Klosterblüte bleiben. Und auch dort werden sie nur zustande kommen unter der Voraussetzung, daß das Stück einen gleich hohen innern Wert hat, und daß ein Spielleiter sich findet, der mit gleich edlem Zartgefühl an seine Aufgabe herantritt."

„Nimm's mir nicht übel! aber das heiße ich, einem die Worte im Munde herumdrehen."

„Wieso denn?"

„Gerade das Gegenteil habe ich sagen wollen."

„Nun bitte ich aber."

„Hör' zu! — Fangen wir mit der Literatur an! Es fehlt daran; scheint wenigstens so. Man sollte einmal ernsthaft auf die Suche gehn nach wertvollen Stücken. Die katholischen Dichter sind doch noch nicht ausgestorben. Dieser Eckert ist einer. Er wird bei seinem ersten Versuch nicht stehn bleiben. Und unser alter Spruch: ‚Anima naturaliter christiana', gilt hier wohl auch. Wo der Dichter ganz Dichter ist, da ist er auch katholisch. Und so ist jede große Idee, die wahr ist, katholisch, und alle Kunst, die Kunst ist, katholisch."

„Erinnerst du dich noch an den Vortrag von P. Hemmes über Wagners Parzival?"

„Leider."

„Ei da?"

„Jawohl, die alten Germanen, die mit heiligem Schauer den göttlichen Wahn über den Dichter kommen sahen, waren weniger Barbaren als wir. Da wird jede Schreibübung und jede Bieridee aus der Zeit des Gärens und Brütens vor Schaffung des Kunstwerks wissenschaftlich aufgespürt und aufgespießt, und siehe da, der unumstößliche Beweis ist geliefert, daß diese Ketzerei und jene verwerfliche Tendenz in dem Kind leibhaftig zur Welt geboren ist. Der Dichter — wenn und wann er einer ist —, sie sind ja seltener als man meint; aber Wagner war einer, als er den Parzival schuf — der Dichter, sage ich, ist wie Bileam und sein Esel: er will fluchen, aber der Fluch wandelt sich in Segen."

„Das also zum Kapitel ‚Literaturmangel'."

„Ich komme zum zweiten Punkte. Will man wirklich im Ernst behaupten, nur im Pensionat und Kloster sei ein religiöses Innenleben möglich?"

„Wer hat das gesagt? — Manches Fabrikmädchen und mancher rußige Eisengießer ..."

„Schon recht! So frage ich weiter: Wenn jetzt ein fähiger Meister es unternähme, statt aus zarten Klosterblumen, aus solch kernigem Hartholz einen Altarschmuck herzustellen, was ziehst du vor?" — „Du fragst?"

„Gut denn! So stelle dir mal diese Rassezucht vor! Unsere ausgelaugten Dekadenten reden von rassiger Kunst, wir könnten sie haben, wenn wir den Mut hätten, uns auf all das ungemünzte Gold zu besinnen, das uns an die Hände wächst, wo wir sie ausstrecken mögen."

„Junge, bleib kühl! Mit zuviel Schwung aufgesessen wirft einen auf der andern Seite vom Rosse."

„Keine Not! Das dicke Ende kommt ja doch nach. Es wäre ja auch zu schön, wenn wir Katholiken, die von ihrem Glück immer nur den Schwanz zu sehen kriegen, auf einmal die Schlafmütze von den Ohren nehmen würden. Es gingen drei Jäger wohl auf die Birsch ..."

Digitized by Google

„Danke! hab' schon kapiert. Weiter im Text!"

„Wo waren wir? Ja so. Also, anstatt einer Geheimrats- oder Bürgermeisterstochter stelle mir mal eine Näherin, die am Sonntag ihre baumwollenen Handschuhe über die zerschundenen Hände zieht, als Maria, und dazu einen stämmigen Burschen, das älteste von zehn, als Joseph auf die Szene! Beide haben nichts als ihre in täglicher Not, aber auch in täglicher heiliger Kommunion großgewordene Seele, und durch jedes ihrer Worte zittert eine Lebenserfahrung, d. h. ein Nachklang von jenen Schlägen und Stichen, deren Narben aus früher Kindheit noch jetzt ihre Seele durchfurchen: Siehst du, das wäre Rassekunst. Himmel! und dazu das Rassestück und den Regisseur . . . Was gibt's?"

„Siehst du den Schlepper nicht? Wie er mit beiden Schlöten am Horizont majestätisch auftauchend, näher und näher kommt, immer größer wird, und jetzt, gewaltige Furchen schaufelnd, seine Kähne — eins, zwei, vier — daherführt. Ich bringe euch Kohlen, Kohlen. Sie kommen von dort, wo jene Menschen wohnen und schwitzen, und tragen Kräfte hinein ins Land."

„Bravo, Junge! Du hast's erfaßt. Ja die Schlepper fehlen uns, die solche Kräfte fördern, ins Land schaffen, die Schlöte rauchen und die Räder surren lassen. — Aber, da sag' mir, sollte ein Mann, der mit Kindern diese Kunst- und Kraftleistung — hast du etwas gegen diese Worte?"

„Nicht das geringste."

„— zustande brachte, könnte er nicht auch andere mit seinem Geist erfüllen, mit diesem Stilgefühl, dieser Ehrfurcht vor den geheimnisvollen Schwingungen des Heiligen, der Kunst-, Kinder- und Volksseele?"

„Könnte er?"

„Kann er, bin ich bombensicher. Hast du nicht gesehen, wie das manchmal vibrierte auf der Bühne? Über die satten Beleuchtungswirkungen hin sah man deutlich noch etwas weben und wirken wie eine feine Duftlinie — — —"

„Vorsicht! nicht zu ätherisch! Die Zeppeline brauchen einstweilen doch wenigstens noch Wasserstoffgas."

„Hoho! So ist das auch gar nicht zu verstehen. Der droht im rechten Augenblick auch mit dem Revolver."

„Von Schokolade?"

„Nein, Scherz beiseite! — Soviel ist sicher: es handelt sich hier um einen Künstler — — —"

„Ganz gewiß."

„— der die neuzeitliche Theatertechnik beherrscht — — —"

„Auch."

„— der ein vornehmes Stilgefühl an dem denkbar heikelsten Stoffe glänzend bewährt hat — — —"

„Ganz deiner Meinung."

„— der auch ein echter, heute muß man sagen naiver Dichter ist — —"

„Kein Zweifel."

„dem nebenbei die Herrschaft über die Geister keine Mühe macht — — —"

„Hoffentlich!"

„sollte ein solcher Mensch nicht dazu berufen und fähig sein, erstens — — —"

„Warte ich will stenographieren!"

„Achtung! — erstens: persönlich eine Reihe von Aufführungen verschiedenster Art und mit den verschiedensten Kräften in Stadt und Land ins Werk zu setzen, um der Welt zu zeigen, daß unser deutsches Volk die alte Spannkraft für das Höchste und Edelste in Leben und Kunst noch hat; — zweitens: mit den fähigsten jungen Leuten, die sich der Sache widmen wollen, eine Regieschule zu bilden, die sein Wirken ins Weite tragen könnte?"

„Es lebe die deutsche Volksbühne der Zukunft!"

„Sie muß leben und wird leben und soll ein Jungborn sein, der unser ganzes Theaterwesen aus neuen, frischen Quellen speist."

„Kehren wir um, es ist Zeit zur Elektrischen!"

„Siehe den Stern über der Drachenburg! Das ist ein Zeichen. „Das Mägdlein ist nicht tot, es schläft nur." Eine jungfräuliche Erweckung hat die Kunst heute gefeiert, die im Schlamm erstickt zu sein schien. Das war ein Wunder. Eine Jungfrau hat da droben auf dem Drachenstein einmal den Kampf gekämpft mit dem Ungeheuer der Tiefe. Sie wird den Sieg ein zweites Mal erringen. Viktoria! Ich gehe in den Schützengraben zurück; ich weiß, wofür ich streite — vielleicht wieder blute und falle."

Digitized by Google

Gregors I. Schrift über Melodie und Rezitativ in einem Brief des Papstes Leo IV.

Von P. Cöleſtin Vivell O. S. B., Seckau (Steiermark).

Unter den Briefen der Päpſte von Gelaſius I. bis Urban II., welche der katholiſche Gelehrte Edmund Biſhop veröffentlicht hat,[1]) befindet ſich auch ein Schreiben Leos IV. († 855) an Abt Honoratus, in welchem der Papſt dieſen ermahnt, das gregorianiſche Antiphonar mitſamt ſeiner (Gregors) Anweiſung zum Singen und Leſen im Kloſter einzuführen.

Die bezügliche Stelle im Briefe Leos IV. lautet folgendermaßen: „Eine ganz unglaubliche Sache iſt uns zu Ohren gekommen. Wenn ſie auf Wahrheit beruht, ſo muß ſie unſer Anſehen eher mindern als mehren, eher verdunkeln als ins Licht ſtellen. Es heißt nämlich, daß du dem ſo ſchönen gregorianiſchen Geſang mitſamt ſeiner Art zu ſingen und zu leſen, die er (der hl. Gregor) geregelt und der Nachwelt überliefert hat, ſo abgeneigt ſeiſt, daß du hierin eine Sonderſtellung einnimmſt nicht bloß gegenüber dem Heiligen Stuhle, in deſſen Nähe du wohnſt, ſondern auch beinahe gegenüber der ganzen abendländiſchen Kirche“ ...[2])

I. Beweiskraft des Zeugniſſes.

Dieſe Stelle kann in einem zweifachen Sinne aufgefaßt werden: entweder verlangt Papſt Leo, daß Honoratus ſowohl die Melodien des gregorianiſchen Antiphonars als auch die in demſelben geordnete Reihenfolge der Geſänge und Leſungen in ſeinem Kloſter einführe; oder aber Leo will (wenn man das Bindewort „cum“ wörtlich nehmen ſoll) außer dem Antiphonar des hl. Gregorius auch eine theoretiſch-praktiſche Abhandlung desſelben über das Singen und Leſen, d. i. über Melodie und Rezitativ von Honoratus angeſchafft wiſſen.

Die letztere Auslegung iſt aber nur zuläſſig, wenn 1. eine alte Schrift mit dem Titel „Traditio canendi legendique“ im letzten Sinne ausfindig gemacht werden kann; 2. wenn Äußerungen des hl. Gregor über liturgiſchen Geſang nachweisbar ſind, die ſich nicht in ſeinen veröffentlichten Werken finden; 3. wenn von einem alten Schriftſteller ein Muſiktraktat dem hl. Gregor zugeſchrieben worden iſt; 4. wenn die darin behandelte Muſiktheorie der damaligen Entwicklung entſpricht; 5. wenn der Stil dieſer Abhandlung mit der Schreibweiſe Gregors des Großen übereinſtimmt.

Dieſe fünf Bedingungen ſcheinen zuzutreffen, denn: ad 1. Den Titel „traditio oder liber de ritu canendi et legendi“ führt die Schrift über Melodie und Rezitativ, welche einem Schüler der Schüler Gregors des Großen, nämlich dem Erzkantor von St. Peter und Abt von St. Martin in Rom († 679) von dem heiligen Beda Venerabilis und von Fabricius in Bibl. lat. zugeſchrieben wird, worüber unten Näheres.

ad 2. Äußerungen des hl. Gregor über Kirchengeſang, die ſich nicht in ſeinen veröffentlichten Werken vorfinden, daher in einer verſchollenen Schrift zu ſuchen ſind, die als Monographie oder Beilage zum gregorianiſchen Antiphonar dienen konnten, haben uns überliefert: Odo (ſ. Vivell, „Gregorian. Geſang“, Graz, Styria 1904, S. 9, und „Vom Muſiktraktat Gregors des Großen“, Leipzig, Breitkopf, 1911, S. 38 und 72[3]): beatus Gregorius non inertiam se sectatum fuisse dixit ...; ferner der Verfaſſer des Tractatus correctorius: Gregorius ... dicens ... ostendens ... affirmat ... (MGr 55); Guido v. Arezzo: Per Gregorium divina protestatur auctoritas, „septem sunt voces sicut et septem sunt dies“ (MGr 48); Walter Odington: dicit b. Gregorius, „tristia corda consolatur musica“ (MGr 39); Johannes Gallicus: Et sunt verba Gregorii, quod „incepto cantu, quod sequitur, ignoramus“ (MGr 68).

---

[1]) The Castle Gade. Leves, Sussex, England.

[2]) Ex registro Leonis IV. Honorato Abbati. Res una valde incredibilis auribus nostris insonuit, quae, si veritati coniungitur, magis ius nostrae gravitati detrahit quam perornet, magis tenebrat quam splendescit; id est cum dulcedinem Gregoriani carminis cum sua quam in ecclesia traditione canendi legendique ordinavit et tradidit, in tantum perosam habeatis, ut in omnibus in huiusmodi ratione non tantum ab hac proxima sede, sed et ab omni paene occidentali ecclesia et prorsus ab omnibus qui latinis vocibus laudem aeterno regi conferunt et sonos canoros persolvunt, dissentiatis. (Bei G. Morin, Les véritables origines du chant grégorien. Tournai, Desclee, p. 15; deutſch v. Elſäßer, Paderborn, S. 8. Vgl. Vivell, Vom Muſiktraktat Gregors des Großen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1911, S. 39.)

[3]) Der Kürze halber wird dieſes hier öfters zitierte Werk hinfort mit MGr bezeichnet.

Digitized by Google

ad 3. Ein Schriftchen über Musik haben dem hl. Gregor zugeschrieben außer Leo IV.: der obengenannte Verfasser des Tractatus correctorius: „Gregorius in suo libello musicae" (MGr 55); Franko v. Köln: „musicam planam . . . practice elucidavit maxime de tropis b. Gregorius" (MGr. 56); Abt Burchard v. Michelsberg († 1149): „Historia S. Gregorii cum tonario" (MGr. 78f).

ad 4. Zu diesen äußeren Gründen für die Urheberschaft Gregors d. Großen an einer Schrift über Musik treten noch innere hinzu. Diese letzteren sind zwar minderwertig als die äußeren; aber in zahlreichen Fällen können sie in Verbindung mit jenen ausschlaggebend werden durch Vergleichung des Inhalts mit der zeitgenössischen Entwicklung der Musiklehre und durch stilistische Übereinstimmung mit den übrigen Werken desselben Verfassers.

Der musikalische Inhalt, den die späteren Schriftsteller dem hl. Gregor zuschreiben, entspricht vollkommen dem Zeitabschnitte dieses Papstes.

Die Unterscheidung der beiden Hauptklassen des Kirchengesanges, nämlich Rezitativ und Melodie (legere et cantare), die Leo IV. in der obigen Belegstelle erwähnt, kehrt auffallend oft wieder in der Zeit unmittelbar vor und nach Gregor d. Großen († 604): Erste Hälfte des 6. Jahrhunderts: Regula S. Benedicti († 543), c. 37: Fratres autem non per ordinem legant aut cantent, sed qui aedificent audientes. Zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts: Regula SS. Pauli et Stephani, c. 15: Ne quae cantanda sunt, in modum prosae et quasi in lectionem mutemus; aut quae ita scripta sunt ut in ordine lectionum utamur, in tropis et cantilenae arte vertamus (PL 66_{604} A). 7. Jahrhundert: Liber Archicantoris Johannis († 679): de ritu modulandi et legendi (Fabricii Bibl. lat.). 8. Jahrhundert: Beda Venerabilis († 735): ritus canendi et legendi (Gerb. De cantu I 260). Concil. Cloveshoviense a. 758: Nihil quod communis usus non admittit, praesumant cantare aut legere; sed tantum . . . quod Romanae ecclesiae consuetudo permittit, cantent vel legant (l. c. 262 n. a.[1]). Noch im 16. Jahrhundert: Ambrosius, Gregorius, Bernardus, Johannes, Pontifex Romanus, Berno Abbas ecclesiis instituerunt psallendi et canendi ritum. (Randglosse des 16. Jahrhunderts auf S. 2 des Tetrachord. mus. von Joh. Cochlaeus Noricus; Nürnberg, Fr. Peypus, 1516.) Näheres hierüber weiter unten.

Daß der hl. Gregor eine Anleitung zum Gesang des Lektionstones verfaßt hat, liegt sehr nahe; denn er soll die Lesung der Heiligen Schrift aus dem Benediktineroffizium (Regula S. Bened. c. IX, PL 66_{432} s), das er als Mönch des Klosters S. Andreas mitgebetet hat, in das römische Offizium eingeführt haben: „Horum (codicum) per anni circulum legendorum ordinem distribuisse fertur Gelasius Papa (492—496) in concilio Romano cum septuaginta episcopis, quod probant ex Gratiani decreto dist. 15, cap. ‚Sancta Rom. Eccl.' Ea tamen, quae hac de re habentur in dicto Gratiani decreto, in eius mss haud reperiuntur; scribitque Theodemarus, ante Gregorium papam in Ecclesia Romana Scripturas non esse lectas. (Martenii Comment. in cap. IX Reg. S. Bened. Nurs., PL 66_{451} D.)

Die nachstehenden Belege, in denen sich die Musikschriftsteller des Mittelalters auf Gregors Musiktraktat berufen, scheint dieser seinem Vorgänger, dem Musikgelehrten Boetius († 524), entlehnt zu haben; denn:

die Tonbuchstaben, die Guido von Arezzo (Regulae rhythmicae b. Gerb. Scr. II 27, s. MGr 44) und Bartholom. Ramis (MGr 47—51) Gregor dem Großen zuschreiben,[2]) fand

[1]) In der Gregorian. Rundschau 1912, S. 17, und im Gregoriusblatt 1916, S. 37, habe ich die Frage aufgeworfen, ob die Traditio canendi legendique im Schreiben Leos IV. an Abt Honoratus identisch sei mit dem Fragment, das ebenfalls vom Lektionston handelt und im Straßburger Kodex den Homilien des hl. Gregor angeschlossen war (abgedruckt bei Gerbert De cantu II 203, n. 2). Diese Frage muß verneint werden; denn das Fragment hat sich herausgestellt als Bruchstück der Musica Remigii von Auxerre (Gerbert Scriptores I 68a—69b) und ein Teil dieses letzteren ist wieder eine Einschaltung aus der Introductio musica des Alypius (Meibom. Antiquae mus. auctores, Amsterdam 1652, p. 1 s. und C. Jan, Musici graeci Lipsiae 1895, p. 367, no 2). Man ersieht daraus, wie gewagt es ist, solche Anhängsel an vorausgegangene Abhandlungen ohne weiteres dem Verfasser der letzteren zuzuschreiben, wie es einem Artikelschreiber in der Musica in Regensburg, 1912, S. 54, begegnet ist; vgl. dazu die Widerlegung in der Gregorian. Rundschau 1912, S. 128 f.

[2]) Es ist noch eine offene Frage, ob das authentische Antiphonar Gregors des Großen mit Neumen oder mit Tonbuchstaben beschrieben war. Für die Neumenschrift haben sich Gelehrte der Neuzeit ausgesprochen. Gegen diese Ansicht scheint aber der Umstand zu sprechen, daß der hl. Gregor den römischen

Digitized by Google

dieser in der Instit. mus. Boetii angewendet, und zwar auch die Verdoppelung derselben CC, DD, FF, KK, LL (MGr. 50), sowie die ♭-Vertiefung (MGr 47 § 4). Die Solmisation auf den Vokalen (MGr 51) entnahm Gregor dem griechisch-römischen Brauche (MGr. 52ff.).

Bei der Mißbilligung des Wortes „tonus" (Ganzton) statt „tropus" (Tonart), die der Verfasser des Tractatus correctorius (Gerb. Scr. II 51a) hervorhebt, dachte Gregor höchstwahrscheinlich an Boetius und Cassiodor (MGr 55).

Bei der Erklärung des Ganztones, die sich im Tractatus correctorius (Gerb. II 51b) unmittelbar an das Gesagte anschließt, gebraucht Gregor denselben Wortlaut wie Boetius (MGr 56).

Von den acht Kirchentonarten, die im 6. Jahrhundert zum erstenmal erwähnt werden (MGr. 61), soll der hl. Gregor Gebrauch gemacht haben in den Gesängen, welche um diese Zeit in die römische Liturgie eingeführt wurden. (Gastoué, Origines du Ch. R. 1907, p. 148 u. Tribune de S. G. 1908, XIV, 9; MGr 60). Dadurch findet das Zeugnis des Johannes Tinctoris und Nikolaus v. Capua (MGr 58f., 63f.) eine Bestätigung, und es erklärt sich auch die geschichtlich erwiesene Tatsache, warum die acht Tonarten zuerst von Alkuin[1]) und Aurelian, also zu der Zeit erwähnt werden, in der auch die gregorianische Liturgie im Reiche Karls des Großen ihren Einzug feierte. (Gastoué a. a. O. p. 94.)

Da die Einführung der acht Kirchentonarten in die Zeit Gregors des Großen fällt, so begreift man, warum er diesem Gegenstande größeren Raum in seinem Libellus musicae widmete, wie Franko von Köln sagt: Practice elucidavit musicam maxime de tropis B. Gregorius (MGr 57[2]).

ad 5. Die Stilkritik, die einen wesentlichen Bestandteil der inneren Gründe bildet, kann selbstverständlich nur zur Anwendung kommen, wann die verlorengegangene Schrift Gregors des Großen oder deren Überarbeitung durch den Archikantor Johannes, wovon oben die Rede war, aufgefunden sein wird. Von den sprachlichen Eigentümlichkeiten der gregorianischen Schreibweise (MGr 118) ist mir in den Zeugenaussagen für Gregors Musiktraktat nur das Wort „conditor" bei Odo (MGr 38) aufgefallen, da die Zeugen nur selten Gregors Worte anführen.

Aus dem Gesagten erhellt, daß die Bedingungen vorhanden sind, unter denen das Zeugnis Leos IV.: „carmen gregorianum cum sua traditione canendi legendique" als „gregorianisches Antiphonar nebst dessen Einführung in die Melodie und das Rezitativ" ausgelegt werden kann, daß also Leo dem hl. Gregor die Abfassung einer Monographie zuschrieb, welche ursprünglich dem Antiphonar lose beigelegt sein mochte, später jedoch, als die älteren Neumenhandschriften durch die Ungunst der Zeiten abhanden kamen, erhalten blieb und als selbständiges Heftchen (libellus) betrachtet und abgeschrieben wurde.

Da Leos Zeugnis unter allen das zuverlässigste ist, so verdient es eine genauere Besprechung in geschichtlicher, sprachlicher und sachlicher Hinsicht.

Was zunächst den historisch-kritischen Wert dieser Belegstelle anbelangt, so könnte ihr zeitlicher Abstand dreier Jahrhunderte von Gregor zu groß erscheinen, um noch vollgültig zu sein. Aber es fehlt nicht an Beispielen, bei denen Zeugnisse aus weit späterer Zeit von berühmten Geschichtsforschern als sichere Beweise anerkannt wurden. Nebenbei bemerkt, war ein genaues Zitieren im frühen und hohen Mittelalter nicht Brauch; man begnügte sich zumeist mit allgemeinen Ausdrücken wie: Sancti Patres nostri antiqui docuerunt (Instit. Patrum, b. Gerbert Scr. I 5a); Sparsim in veterum dictis invenire potui

Gesang überarbeitet hat — Beweis dafür ist der Unterschied zwischen den vorgregorianischen (gelasian., mozarab., mailänd., gallikan.) und gregorianischen Melodien. Denn er mußte die so verbesserten Melodien in genauer Intervallenschrift aufzeichnen. Da jedoch die Diastematik (die je nach dem größeren oder geringeren Tonabstand höher oder niederer geschriebenen Neumen, wie wenn Linien gezogen wären) erst gegen Ende des 10. Jahrhunderts auftrat und die Buchstabenschrift der Töne schon vor Gregor nicht bloß für den Schulgebrauch, sondern auch für den Gesang selbst in den neuerdings aufgefundenen antikgriechischen Liedern nachweisbar ist, so liegt die Vermutung nahe, daß der hl. Gregor in seinem Antiphonar von der Buchstaben-Notation Gebrauch machte. Sollte aber durch neuere Funde sich herausstellen, daß das authentische Antiphonar Neumen aufwies, so müßten die Tonbuchstaben, welche das Mittelalter dem hl. Gregor zuschreibt, in einer Abhandlung über Musik gestanden sein.

[1]) Gastoué spricht die Vermutung aus, daß das Fragment von den acht Tonarten, welches Gerbert im Anschluß an Alkuins Rhetorik gefunden hat (Scr. I 26), ein Bruchstück aus Gregors Musiktraktat sein könne.

[2]) Die gleichlautende Begriffsbestimmung der Tonart bei Isidor (Gerb. Scr. I 21b), Alkuin (26a), Aurelian (34b, 39b), und Odo (283b) ist nicht auf den hl. Gregor zurückzuführen, sondern auf Cassiodor (17a).

Digitized by Google

(Aurelian Reom. a. a. O. 28b); Non necesse est priorum monimenta linquere Patrum (a. a. O. 42a); Magistri tradunt (Odo, a. a. O. 257b); Auctoritas magistrorum (258a). Zudem sind eine Menge alter Handschriften, welche genauere Zitate enthalten haben mögen, teils durch feindliche Einfälle und durch Brände gänzlich zugrunde gegangen, z. B. in England sämtliche bis zum 10. Jahrhundert, (s. Vivell, „Der gregorianische Gesang", Graz, Styria, 1904, S. 23), teils erst in jüngster Zeit ans Tageslicht gefördert worden,[1]) so im Jahre 1850 die lateinischen und griechischen Messen vom 2. bis 6. Jahrhundert, welche der Herausgeber Mone nach Palimpsesten wiederhergestellt hat; so die zahlreichen Funde, die von Kardinal Pitra O. S. B. in seinen Spicilegia Solesm. I, Praef. 49, 50 ff. Paris 1852 veröffentlicht worden sind; so die Zeugnisse für Gregors Urheberschaft an den ihm zugeschriebenen Hymnen des Benediktineroffiziums, die seither erst durch irische Quellen des 11. Jahrhunderts belegt waren, neuerdings aber auf Grund durchdringender Erforschung des Quellenmaterials dem Papste mit Sicherheit zugeschrieben werden. (Wagner, Gesangsformen, III. Aufl., S. 198.) Daher machen Gelehrte wie Probst und Blume die Beweiskraft späterer Zeugnisse nicht ängstlich von deren Alter abhängig: „Wer gedenkt", sagt Probst, „vor dem im 5. Jahrhundert lebenden Proklus der Liturgie der Klemens und Jakobus, wer vor dem 12. Jahrhundert der des Markus?" (Die ältesten Sakramentarien, S. 298.) Blume wußte in den Stimmen von Maria-Laach, Bd. 74, 1908, S. 269 ff. Gregors Autorschaft an den Hymnen für die Vespern der Wochentage nur durch Zeugen aus dem 15., 14., 13., 12. und 11. Jahrhundert zu stützen (b. Wagner a. a. O. S. 163); trotzdem galt dem Herausgeber der Analecta hymnica der Zeitabstand von 400 und mehr Jahren als vollauf genügend für die Sicherstellung der gregorianischen Urheberschaft. Um wieviel weniger darf ein Zwischenraum von 200 Jahren bei Leos IV. Zeugnis befremden!

Der vermeintliche „Mangel an Alter dieses Zeugnisses" wird aber reichlich aufgewogen durch die Zuverlässigkeit des Zeugen selbst, nämlich des Papstes Leo. „Einem solchen Zeugnisse" (sagt Werner a. a. O. S. 197) „wird man eine besondere Bedeutung nicht absprechen können." Denn „die Päpste haben sich von jeher auf die von ihren Vorgängern vererbte Tradition und nicht auf ‚die Dogmen der Schule' berufen, wenn es sich um eine solche Überlieferung handelte. Dieses findet noch mehr Anwendung auf ein Buch, welches täglich und bei den heiligsten Handlungen gebraucht wurde." (Probst, „Die ältesten römischen Sakramentarien", S. 301.)

II. Inhalt des Zeugnisses.

Nachdem die Glaubwürdigkeit des päpstlichen Gewährsmannes festgestellt ist, muß seine Zeugenaussage nach terminologischer Form und musikalischem Inhalt geprüft werden. Für unsere Frage ist allein der Mittelsatz der Belegstelle von Belang. In regelmäßige Form gebracht, lautet er folgendermaßen: „perosam habetis dulcedinem **Gregoriani carminis cum sua traditione canendi legendique,** quam in ecclesia ordinavit et traditit." („Du hast Abneigung gegen den so schönen Gregorianischen Gesang mitsamt seiner [Gregors] Unterweisung im Singen und Lesen, die er [Gregor I.] geregelt und in der Kirche hinterlassen hat."

Zur Begründung dieser Übersetzung müssen die durch Fettdruck hervorgehobenen Ausdrücke näher besprochen werden.

Den Beinamen Gregorianum konnte Leo IV. nur auf Gregor den Großen bezogen haben; denn im weiteren Verlaufe des Briefes nennt er ihn „einen heiligen Papst, einen Diener Gottes, berühmten Prediger und weisen Seelsorger. Qui plane sanctissimus papa Gregorius, adeo Dei cultor et inclitus praedicator et sapiens pastor fuit et copiosos ad humanam salutem edidit (libros) et sonum iam dictum." Bei „sapiens pastor" dachte Leo offenbar an Gregors Regula pastoralis, die im Mittelalter allbekannt war.

[1]) Der hl. Hieronymus und 100 Jahre nach ihm Gennadius haben in ihren Autoren-Verzeichnissen (de viris illustribus) trotz ihrer reichen Kenntnisse nicht bloß einige Schriften gewisser Autoren, sondern auch mehrere Autoren ausgelassen, obgleich der größere Teil des letzteren Katalogs über äußerst viele Schriften unterrichtet, welche, weil nicht erhalten, uns gänzlich fremd wären, und obgleich für ein absichtliches Übergehen von Schriftstellern jede Begründung fehlt. Daraus folgt, daß das Stillschweigen eines Autors, der bei fraglichen Literaturwerken berichten wollte und konnte, kein negativer Beweis gegen die Existenz des Werkes sein kann. (De Smedt, Principes hist. ch. 13.)

Digitized by Google

Den Beinamen „gregorianisch" hat Leo vielleicht dem Bischof Amalar von Metz († um 850) entlehnt, der ein Jahrzehnt vorher in Rom sich sorgfältig nach den liturgischen Büchern umgesehen hatte[1]) und in seinem Werke De divinis officiis diejenigen lobte, welche an der „gregorianischen" Liturgie festhalten,[2]) und der das römische Graduale die „gregorianische" Urschrift nannte.[3]) Daß auch Amalar hiebei den hl. Gregor I. im Auge hatte, braucht einem Kundigen nicht erst nachgewiesen zu werden; denn im genannten Werke handelt der Verfasser vom hl. Gregor, der die Dialoge geschrieben, den hl. Abt Augustin nach England geschickt und das Sakramentar und Antiphonar herausgegeben habe. Mit „carmen[4]) gregorianum" bezeichnet demnach Leo IV. das dem hl. Gregor zugeschriebene Gesangbuch; so verstehen es auch Morin und Wagner.

Die Präposition „cum" besagt, daß Leo dem Abte Honoratus nicht bloß die Annahme der Gesänge des gregorianischen Antiphonar, sondern auch einer Belehrung darüber, wie sie von Gregor in Rom entweder mündlich oder schriftlich hinterlassen wurde, zur Pflicht gemacht hat. Daß diese Unterweisung höchstwahrscheinlich den Nachkommen schriftlich vorlag, wird sich unten zeigen. Diese Schrift wäre dann von Leo IV. zugleich mit (cum) dem Antiphonar dem Abt Honoratus empfohlen worden.[5])

Das Wort „traditio" bedeutet bald Übergabe durch eine Handlung, d. i. Überlieferung, bald Übergabe durch Worte oder Schrift, d. i. Bericht, Gebet, Erklärung, Unterweisung, Auslegung, Lehre, Lehrbuch. In dieser letzten Bedeutung kommt „traditio" öfters vor: bei Ducange-Henschel (Glossar. lat.) als Erklärung: „traditio = explanatio, evangeliorum"; bei dem hl. Gregor bald als Gebet des Herrn (Pater noster): Et valde mihi inconveniens visum est, ut precem (fractiones panis), quam scholasticus composuerat, super oblationem diceremus et ipsam traditionem quam Redemptor noster composuit, super ejus corpus et sanguinem non diceremus (Ep. l. IX, 12 PL 77_{956}).

Ferner bei demselben hl. Gregor als „Bericht": es heißt, der hiesige Brauch des Allelujagesanges sei, dem Berichte des hl. Hieronymus zufolge, aus Jerusalem herübergenommen worden: Nam ut Alleluia hic diceretur, de Hierosolymorum ecclesia, ex beati Hieronymi traditione traditur tractum (vgl. Leo IV: cum sua traditione quam tradidit. PL 77_{956} [tradere = schriftlich hinterlassen, aufzeichnen b. Cicero und Plinius, s. Lexikon von Scheller-Schönberger 1810]); bei Fabricius als geschriebene Auslegung: Hildemarus monachus . . . saeculo fere nono scripsit expositionem in Regulam S. Benedicti . . . In codice monasterii S. Benigni Divionensis . . . hoc titulo legitur: „Incipit traditio super Regulam S. Benedicti, quam Magister Hildemarus monachus tradidit et docuit discipulis suis" (Biblioth. lat. 1754, III 248). Auch hier begegnet man im Jahrhundert des Papstes Leo IV. demselben Wortspiel „traditio quam tradidit" im Sinne von: er hat eine Auslegung schriftlich überliefert. In dieser Bedeutung wird tradere auch im Codex Darmstadtensis 3302 (18. Jahrhundert) gebraucht, wo berichtet wird, daß ein Schüler der Schüler Gregors des Großen, der Archikantor Johannes von St. Peter und Abt von St. Martin zu Rom, † 679, vom hl. Papst Agatho (678–691) nach England geschickt worden sei, damit er daselbst den römischen Rezitativ- und Melodiegesang lehre: ut legendi et canendi Romanorum illic ritum atque ordinem traderet. Diesen Bericht hat der Verfasser des Darmstädter Verzeichnisses der Literatur O. S. B. entweder aus Beda Venerabilis († 735) geschöpft, der statt traderet das Zeitwort edoceret gebraucht (Hist. eccl. IV 18, PL 95_{200} A), oder aus Fabricius: Johannes Archicantor Romanus et Agathonis Papae ad Anglosaxones legatus scripsit . . . librum de

[1]) Bäumer, Gesch. d. Breviers, S. 279.

[2]) Nec vituperandi sed potius laudandi, qui Gregorianum tenent morem (b. Morin, Véritables origines, p. 18; vgl. Mabillon, Veterum analecta. Ed. in fo, Paris, 1723, p. 94).

[3]) Hinc et in authentico Gregoriano tantum Alleluia et Gloria ad Missas tollitur (in natali Innocentium) propter luctum matrum sive Ecclesiae. (l. c.; vgl. Mabill. p. 96.)

[4]) Carmen (gleichsam canimen von cano) Gesang, Lied, Gedicht, ein einzelnes Buch eines größeren Gedichtes; b. Lucretius VI, 937. (Klotz, Wörterbuch d. lat. Spr., 1874; vgl. Weber, Universalwörterbuch, Dresden, 1770).

[5]) Siehe Vivell, Gregorian. Gesang, 1904, S. 9. Wenn Abt Honoratius ermahnt werden mußte, die gregorianische Unterweisung anzunehmen, so war seither in seinem Kloster eine andere gebräuchlich, nämlich die alte, dem hl. Gregor vorausgegangene römische. Über den Unterschied der vor- und nachgregorianischen Melodien siehe unten.

Digitized by Google

modulanti et legendi ritu. (Bibl. lat. 339s.) Da der hl. Papst Leo IV. ein Schüler im Kloster St. Martin war, welches der Abt Johannes zwei Jahrhunderte vorher verlassen hatte, um den gregorianischen Gesang in England zu verbreiten (Morin, Origines, p. 16), so möchte man fast auf den Gedanken kommen, daß beide nahezu gleichlautenden Büchertitel einem und demselben Werk (d. i. des hl. Gregor) galten, oder daß wenigstens das letztere eine Überarbeitung des älteren war. (Vivell, MGr 39f.) Auch Fabricius hält daher tradere und scribere für gleichbedeutende Ausdrücke.

Es erübrigt noch, den musikalischen Sinn der Wörter canere und legere festzustellen. Diese beiden Termini vertauscht Leo IV. im weiteren Verlaufe seines Briefes bald mit cantilena et lectio, bald mit modulatio et lectio. (Morin a. a. O. S. 15.) Der Begriff dieser beiden Ausdrücke ist jedesmal ein entgegengesetzter, je nachdem die Melodie einen Vorrang hat vor der Rezitation oder umgekehrt. Cantare ist das vorherrschende Abwechseln der Tonstufen, Legere dagegen das vorherrschende Verharren auf einer Tonstufe. Diese Unterscheidung ist uralt. Schon der Thebaner Klonas (8. Jahrhundert v. Chr.) habe Melodien und Akzentgesänge komponiert – Klonas princeps tibicinarum nomos et accentus instituit (Plut. Opp. V, Lips. 1778, p. 652). Akzentgesang hieß das Rezitativ deswegen, weil mit dem musikalischen Akzente[1]) dieser Schlußmodulationen der Wortakzent zusammenfallen mußte, im Gegensatz zur Melodie (melum, modulatio, cantus, *νόμος, μέλος*), in welcher Musik- und Wortakzent voneinander unabhängig sein konnten, zumal an melismatischen Stellen, d. h. wo die Wortsilbe mit mehr als ein oder zwei Noten versehen ist, wodurch sie ihren metrischen Wert (Brevis und Longa) einbüßt (ebend. S. 24, 28). Zur Klasse der Melodie gehören die Antiphonen und Responsorien der Messe und des Offiziums (des kanonischen Stundengebetes), zur Klasse des Rezitativs die Lektionstöne, die acht Psalmtöne und die ältesten Sanctus und Agnus Dei, die eine Fortsetzung des Lektionstones der Präfation und des Pater noster bzw. Pax Domini sind usw.[2]) (vgl. Gregoriusblatt 1910, S. 113: „Entweder Rezitativ oder Melodie").

Daß Papst Leo mit „legere" nicht das eintönige Lesen ohne jeden Tonfall, wie es heute üblich ist, sondern ein Rezitieren mit melodischen Kadenzen gemeint hat, geht hervor aus dem allgemeinen Brauche des Altertums und des Mittelalters (s. „Studien" O. S. B., Salzburg, 1917 IV, S. 611 ff.).

Das Wort „legere" bezog aber Leo IV. nicht bloß auf den Lektionston, sondern auch auf den Orationston und den Psalmengesang; vgl. Ambros a. a. O. II 72 und Denifle, Kritische Bemerkungen zur Gerson-Kempis-Frage (Innsbrucker Zeitschrift, 1883, S. 719 u. 727). Der außerordentlich belesene Sammler Forkel sagt: „Die Responsorien, Kollekten, sowie das meiste was der Priester zu singen hat, gehören in die zweite Gattung, die man nur sehr uneigentlich Gesang nennen kann. Die alten Musiklehrer nannten diese Gattung ein choralmäßiges Lesen und gaben in ihren Lehrbüchern sehr häufig unter der Aufschrift „De modo legendi choraliter" Anweisung dazu. (Forkel, Gesch. d. Mus. I, § 88, S. 187.)

Da Leo IV. an der besprochenen Stelle höchst wahrscheinlich ein Schriftchen Gregors des Großen oder seines Primizerius über Melodie und Rezitativ im Auge hat, so wird durch das päpstliche Zeugnis Gregors Urheberschaft an dem im Tractatus correctorius zitierten Libellus musicae und an der von Franko erwähnten praktischen Abhandlung schon Jahrhunderte vor diesen Autoren dargetan. Was die späteren ebenfalls selbständigen Zeugen betrifft, die in der Schrift „Vom Musiktraktat Gregors des Großen" namhaft ge-

[1]) „Der Akzent, die Prosodie (der antiken Griechen) hatte es, wie schon der Name zeigt (accentus, *προσῳδία*, accinere, *προσᾴδειν*) mit der Tonverstärkung im Vortrage zu tun." (Ambros, S. 419); vgl. auch Gregoriusblatt 1916 III und IV „Dynamik".

[2]) Zwischen diesen beiden Hauptklassen gibt es aber auch leichte Übergänge, d. i. Gesänge, die eine Mischung beider Formen bilden. Solche Mischgesänge soll der hl. Augustinus mißbilligt haben: „Ea cantare debemus, quae, sicut beatus Augustinus dicit, ita scripta sunt, ut cantentur: quae autem non ita scripta sunt, non cantemus; ne quae cantanda sunt, in modum prosae et quasi in lectionem mutemus: aut quae ita scripta sunt, ut in ordine lectionum utamur, in tropis et cantilenae arte nostra praesumptione vertamus." (Regula mon. SS. Pauli et Steph. c. 14; PL 66, 954.) Diese Stelle findet sich nicht in den edierten Werken des hl. Kirchenlehrers (nach Ausweis der von P. Odilo Rottmanner hergestellten Wortregister zu S. Augustin.) Vielleicht stand sie aber in der verloren gegangenen Schrift „Contra Hilarum", welche der hl. Kirchenlehrer bei einer liturgisch-gesanglichen Frage in den Retractationes l. II, c. 11 erwähnt (Migne, PL 32_{614}).

Digitized by Google

macht wurden, so schreiben sie dem hl. Gregor zwar nicht unmittelbar wie die drei vorgenannten eine Abhandlung über Musik zu, sondern nur mittelbar, insofern sie sich in ihren Gesangsregeln auf Gregors Autorität berufen; aber da solche Gesangsregeln nicht im Korpus eines Antiphonars, sondern nur in einer Vorrede dazu oder in einem gesonderten Libellus zu stehen pflegen, so sind auch diese mittelbaren (inneren) Zeugnisse nicht zu unterschätzen.

Von dem kritischen Wert ihrer Wahrscheinlichkeitsgründe sagt De Smedt (Principes de la critique hist.): „Es kommt in der Geschichte nicht selten vor, daß zwar kein einziger der vorgebrachten Gründe, für sich allein genommen, eine genügende Gewißheit für die aufgestellte geschichtliche These bietet, aber alle Gründe zusammengenommen zweifellose Sicherheit geben, wenn sie in den wesentlichen Teilen zusammenstimmen. Dieser Satz ist von der größten Wichtigkeit und findet in der Geschichtschreibung häufige Anwendung. Es kommt zwar nicht auf die große Zahl der Beweisgründe an, sondern auf ihre Stichhaltigkeit; denn argumenta non numeranda sed ponderanda. Aber das Zusammentreffen vieler Wahrscheinlichkeitsgründe, deren jeder für sich allein durchaus nicht stichhaltig wäre, ist unerklärlich bei der Voraussetzung des Irrtums; sie alle zusammen nötigen gleichsam zur Annahme der Sicherheit der Behauptung. Nur muß man bei der Wertung solcher Behauptungen Nebensächliches vom Wesentlichen unterscheiden. Es gibt nämlich voreingenommene Kritiker, die in kleinen Nebenumständen eine große Schwierigkeit finden und daraus einen Schluß auf die Unhaltbarkeit der These ziehen" (a. a. O. S. 98).

Nach den Grundsätzen der Geschichtsforschung besitzen die äußeren und inneren Gründe für eine kurze Abhandlung Gregors des Großen über Melodie und Rezitativ vollständige Beweiskraft. Wenn dieses Schriftchen, das im Mittelalter noch vorhanden war, seither verschollen ist, so teilte es eben das Los so manch anderer Schriften, die durch die zahlreichen Brände und die vandalischen Kriegsverwüstungen der Jahrhunderte zugrunde gegangen sind, — ein Los, das ja auch das Original und die im 7. und 8. Jahrhundert angefertigten Abschriften des gregorianischen Antiphonars getroffen hat.

Da der Musiktraktat, wie oben bemerkt, höchst wahrscheinlich kein eigentliches Vorwort zum Antiphonar des hl. Gregorius, sondern ein selbständiges Schriftchen („libellus") war, das vielleicht als Begleitschreiben dem Antiphonar nur lose beigelegt wurde, so konnte er dem Schicksal der im 8. und 9. Jahrhundert verloren gegangenen Abschriften des ursprünglichen Antiphonars entgehen. Als selbständiges Schriftchen scheint der Musiktraktat schon gegen Ende des Mittelalters verloren gegangen zu sein, weil er sonst in die Verzeichnisse der Werke Gregors des Großen aufgenommen worden wäre, deren erstes bekanntlich erst nach dem Mittelalter angefertigt wurde. Übrigens kann die verschollene Schrift des hl. Gregorius auch heute noch im vergessenen Winkel einer Bibliothek, eines Archivs, einer Sakristei oder unter dem alten Gerümpel eines Speichers verborgen liegen oder in der anonymen und vielleicht fragmentarischen Handschrift eines bereits katalogisierten Kodex sich finden, wie ja auch andere Funde ähnlicher Art in den letzten Zeiten gemacht worden sind. Anhaltspunkte zum Erkennen eines Bruchstückes des gregorianischen Musiktraktates geben außer den Erkennungsmerkmalen (MGr 108 ff.) auch die Unterscheidungsmerkmale des mailändischen und des gregorianischen Gesanges. (Schluß folgt.)

Über Geläute-Zusammenklang.

Von Dr. H. Löbmann, Leipzig-Plagwitz.

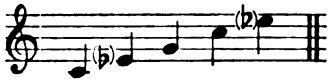
Es machen sich Stimmen bemerkbar, die es für zweckdienlich im Sinne des Heimatschutzes erachten, innerhalb der Glockentürme einer politischen Gemeinde eine möglichst weitgehende Übereinstimmung der Glockentöne herbeizuführen. Dieses Streben ist sehr zu begrüßen. Denn es gibt mannigfache Gelegenheiten, wo, wenn nicht sämtliche, so doch eine größere Zahl der im Orte vorhandenen Geläute gleichzeitig in Gebrauch genommen werden.

Eine solche Übereinstimmung kann, entsprechend der Geläutearten auf zweifache Weise angestrebt werden: 1. im Sinne des Harmoniegeläutes, 2. im Sinne des Melodiegeläutes. Also: entweder man wählt die Töne im Sinne des tonischen Drei- oder Vierklanges in Dur oder in Moll, oder im Sinne der Dur- oder der Molltonleiter.

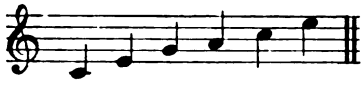
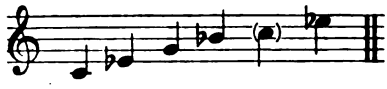
Digitized by Google

Beispiele mögen dies klar machen.

Angenommen, es handele sich um drei Kirchen der einen politischen Gemeinde. Die Hauptkirche erhält das C-Dur-Geläut: C^1-E^1-G^1. Die zweite Kirche kann erhalten: E^1-G^1-C^2. Die dritte G^1-C^2-E^2. Oder dasselbe in Moll. Erster Turm: C^1-Es^1-G^1. Zweiter Turm: Es^1-G^1-C^2. Dritter Turm: G^1-C^2-Es^2 =

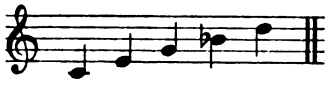


Eine solche rein mechanisch durchgeführte Akkordreinheit verfällt unleugbar einer gewissen Klangeinförmigkeit (Isotonie). Diesem Geläut fehlt jede Würze, fehlt das „Salz". Sobald man auch nur einen Sekundton beifügt, gewinnt das Ganze. In Dur: I. C^1-E^1-G^1 || II. E^1-G^1-A^1 || III. A^1-C^2-E^2 | — Dasselbe in Moll: I. C^1-Es^1-G^1 | II. Es^1-G^1-B^1 | III. G^1-B^1-Es^2 (oder G^1-C^2-Es^2) || — Eine derartige Zusammenstellung wirkt wohltuend, erfrischend. Man beachte die Melodiereihen:

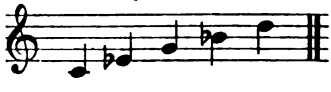
a) Dur:  b) Moll: 

Das Eigentümliche ist, daß die Dur-Reihe einen Dur-Akkord (C-E-G) in Verbindung mit einem Moll-Akkord (den der parallelen Tonart) aufweist. Dadurch tritt die musikalische Erscheinung auf, daß die beiden Akkorde sich berühren mit der Quint und mit der Prim, wodurch das Hugo Riemannsche Gesetz in Kraft tritt, wonach die Quint und die Sext (Prim von a-Moll) sich gegenseitig stellvertreten. Bekanntlich sind die Quint und die Sext diejenigen einzigen Intervalle, bei denen eine Stellvertretung stattfinden kann.

Noch ist eine dritte Möglichkeit der Glockenverteilung denkbar: I. C^1-E^1-G^1 | II. E^1-G^1-B^1 || III. G^1-B^1-D^2 | Nr. I. ist ein Dur-Geläut, Nr. II. ein vermindertes Geläut, Nr. III. ein Moll-Geläut. Die Melodie heißt:



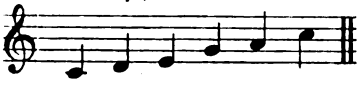
Das Ganze der Sept-Non-Akkord auf C in Dur. Wer wollte bezweifeln, daß diesem Akkord eine gewisse Weichheit und darum eine gewisse Schönheit innewohnt? — Nebenbei gesagt, empfiehlt es sich, in „Vermindert" gießen zu lassen, da diese Geläute in der Regel den großen Vorzug der Terzenreinheit besitzen. — In Moll:



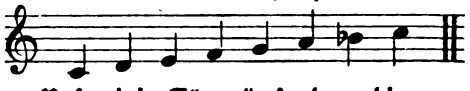
Wesentlich wirkungsvoller gestaltet sich die Sache bei Benutzung der Melodie-Geläute. Sie ermöglichen eine fast unbeschränkte Verwendung bei Erzielung der Klangeinheit innerhalb einer Siedelung.

I. Turm: C-D-E | II. Turm: D-E-G || III. Turm: E-G-A |. Jedes Geläut an sich verbürgt Wucht, Fülle, Größe, Feierlichkeit.

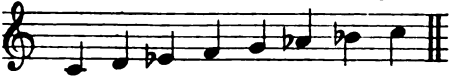
Oder I. Turm: C-D-E || II. Turm: E-G-A | III. Turm: G-A-C || — bekanntlich einer der Psalmentöne —. Diese Melodie



nimmt es an musikalischer Wirkung mit jeder Harmoniezusammensetzung auf. — Nur darf die eine Regel nicht verletzt werden: man bleibe in der Tonart. Selbst Halbtöne verträgt die Glockenmusik. Man scheue nicht Verbindungen wie: C-D-E-F-G || oder D-E-F-G-A | oder G-A-B-C |. Die erzielte Melodie



klingt dem verständigen Zuhörer nicht etwa wie eine „Raserei in Tönen", sondern die verschiedenen Anschlagzeiten bedingen ein unerschöpfliches Spiel von Melodien. In Moll:



Nur nicht in Dur das „h" benützen. Es liegt außerhalb der C-Dur-Tonika und wirkt unabwendbar als Klangvertretung von G-Dur, tritt also aus der Tonart heraus.

Einen Vorteil haben diese Zusammenstellungen; sie bewahren die Nebenkirchen vor dem Nachteil zu kleiner Geläute, wie dies bei der Benutzung von Harmonieglocken der Fall sein muß.

Digitized by Google

Im übrigen dürfte es nicht schwer fallen, einen geeigneten Ratgeber für die jeweilige unschlüssige Gemeinde zu finden. Jetzt heißt es, Vorsicht walten zu lassen, damit nicht wieder altes Glockenelend sich breitmache. Anzeichen für diesen Tiefstand sind bereits wieder wahrgenommen worden. Nicht das „erste Beste" nehmen; man läuft Gefahr, daß dieses sich hinterher herausstellt als das erste „Schlechteste". Für die Kirche aber ist das Beste erst gerade noch gut genug.

Über das Läutezeitmaß.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Die Zeit ist gekommen, wo die Kirchengemeinden mit allen Kräften danach streben, wieder zu einem Geläute zu kommen. Neben vielen andern Fragen steht die eine vielerorts im Vordergrund: „Was machen wir mit den zurückgebliebenen Bronzeglocken?" — Schon vor einiger Zeit hat Verfasser dieser Arbeit darauf hingewiesen, daß es unter allen Umständen eine mißliche Sache sei, Ergänzungsgüsse vorzunehmen. Denn jedes Geläut wird, soweit als möglich, aus einem Gusse hergestellt. Jeder Guß vollzieht sich aber unter bestimmten Hitzegraden. Diese Gießhitze ist selbst bei ein- und derselben Gießerei nicht immer dieselbe. Jeder Guß hat seine eigene Hitze. Noch vielmehr ist dies der Fall bei den verschiedenen Firmen. Jede Firma hat ihre Gießeigenart, besonders bezüglich der Gießhitze. Das ist durchaus zu beachten; denn von der Gießhitze hängt ab die Spannung, und von der Spannung wieder hängt ab die Klangfarbe, hängt ab die Klangdichte (Klangweite, Klangdurchdringlichkeit), hängen ab vor allen Dingen die Beitöne (die Unteroktav und die Oberterz).

Nun ist zu beachten, daß Stahl erst bei ungefähr 1400° schmilzt, Bronze dagegen schon bei reichlich 800°. Daher ergibt sich eine beachtliche Verschiedenheit der Spannung. Daraus folgt, daß Bronzeglocken und Stahlglocken in der Tonfarbe nicht gut zueinander passen. Das Gleiche gilt bezüglich des Tonfernens. Stahlton dringt weiter in die Ferne, als Bronzeton. Wo sich beide Metallarten auf dem einen Turme befinden, kann es geschehen, daß der Abhörer des Geläutes in entsprechender Entfernung beim Läuten nur die Stahlglocken hört, und es eine geraume Zeit dauert, ehe sich die Bronzeglocken hören lassen. Stahl dringt nun einmal weiter.

Eine F-Glocke in Stahl fällt 20% größer aus, als eine F-Glocke in Bronze. Ein Stahl-F entspricht in seiner Größe ungefähr einem Bronze-Cis. Ein Stahl-F hat also dieselbe Vibrationskraft wie ein Bronze-Cis, hat vor allem denselben Hub, dasselbe Läutetempo, Läutezeitmaß wie ein Bronze-Cis. Man braucht in Glockenwirkung nur einige Erfahrung zu besitzen und man wird finden, daß die Weite der Schwingung, daß die Bedächtigkeit des Anschlagens den Eindruck von Wucht, Majestät, Fülle, Erhabenheit, Würde erzeugt, die sonst nur jenem Bronzegeläut entspricht, das eine übermäßige Unterquart größer ist.

Daraus folgt, daß Bronzeglocken, da sie um 20% kleiner ausfallen, beim Läuten nicht nur an Fernewirkung den Stahlglocken nachstehen, sondern durch ihr beschleunigtes Zeitmaß beim Läuten den Eindruck des Großen, Majestätischen, den die mitgeläuteten Stahlglocken erzeugen, wesentlich schwächen. Man erinnere sich immer wieder, daß eine Stahl-F-Glocke die Größe einer Bronze-Cis-Glocke erreicht. Die Einheitlichkeit des musikalischen Gesamtbildes wird durch Verbindung von Bronze- und Stahlglocken gestört, wenn nicht besondere Vorsicht bei der Wahl der Töne waltet.

Bronze steht zur Zeit hoch im Preise (das Kilo 7 Mark und höher). Wie es scheint, dürfte eine Herabsetzung des Preises in der Folgezeit kaum zu erwarten sein. Also bleiben Bronzeglocken eine teure Sache und kommen für Neuanschaffungen nur ausnahmsweise in Betracht. Soll die vorhandene Bronze aber doch zu Verwendung kommen, so dürfte es sich unter Umständen empfehlen: 1. aus der vorhandenen Bronzemasse eine entsprechende neue Bronzeglocke gießen zu lassen. Im Notfalle durch Beifügung von Neumaterial. — 2. Zu dieser größten Glocke in Bronze wähle man Stahlglocken. — 3. Bei der Tönewahl beachte man, daß die der Bronzeglocke nächstliegende, im Tone höhere Stahlglocke nicht die Obersekund darstellt; denn diese Stahlglocke fällt noch um ein Wesentliches größer aus als die benachbarte tiefere Bronzeglocke. Beim Läuten erdrückt diese Stahlglocke die tiefere Bronzeglocke. Neuere Erfahrungen haben gezeigt, daß es angängig ist, die nächsthöhere Stahlglocke eine Terz höher zu wählen.

4. Einige Beispiele: a) Bronze: e^1. Dazu Stahl $g + a$ || b) $e^1 + g + h$ || c) $e^1 + g + b$ || d) $e^1 + gis + h$ || e) $e^1 + a + c$ || f) $e^1 + g + a + h$ || g) $e^1 + g + a + c$ || $e^1 + gis + h + d$ || $e^1 + g + a + c + d$ || u. a. mehr.

Digitized by Google

Zu beachten ist, daß die Bronzeglocke je nach dem, ob die Folgeglocke eine G- oder eine Gis-Glocke ist, als eine Dur- oder als eine Moll-Glocke ausgeführt wird. Es gibt heute Meister, die sich vertraglich binden, die einzelne Bronzeglocke in Dur oder in Moll zu gießen.

Die Erweiterung des Glockenstuhles ist bald besorgt und veranlaßt keine entscheidenden Auslagen. Die Frage über die Widerstandskraft des Turmes ist durch einen erfahrenen Glockengießer bald erledigt. Im Notfalle kann der Baumeister zu Rate gezogen werden. Der eiserne Glockenstuhl ermöglicht eine tiefe Verankerung.

Vor allem sei die **alte** Aufhängeart erneut empfohlen. Der Klöppel bleibt dabei leichter und „streichelt" den Glockenrand, wodurch der Ton sich weich gestaltet.

Die Glocke wird geschont. Sie schwingt aus und schickt den Ton besser in die Ferne. Vor elektrischen Antrieben sei nachdrücklich gewarnt.

Man entschließe sich, etwas daranzuwenden, wo es sich um Glocken handelt. Kann es das gegenwärtige Geschlecht nicht allein schaffen, so erinnere man sich daran, daß auch kommende Geschlechter an den Glocken ihre Freude haben und gewiß bereit sein werden, zu ihrem Teil an den Auslagen mitzutragen.

Was Glockentöne für Gemütswerte wachrufen, hat diese glockenarme, „stille" Zeit bewiesen. Wer darum in dieser Hinsicht mithilft, daß gute Geläute wieder auf die Türme unserer Kirchen kommen, der trägt zu seinem Teile bei zu der Erziehung des christlichen Volkes, zu richten den Blick „auf zu den Bergen, von denen die Hilfe kommt".

Vereins-Chronik.

1. Bericht des Cäcilienvereins der **Diözese Augsburg** für das Jahr 1918. In der Diözese bestehen 23 Pfarr- und Bezirksvereine, nämlich a) die Pfarrvereine Attenhausen (Präses Herr Pfarrer Eduard Gerheuser), Babenhausen (Präses Herr Inspektor Michael Zott), Boos (Präses Herr Bezirksoberlehrer Dom. Hertel), Egg a. d. G. (Präses Herr Pfarrer F. X. Demmler), Hainhofen (Präses Herr Pfarrer Michael Schwair), Jettingen (Präses Herr Pfarrer Joseph Baumgartner), Kinsau (Präses Herr Bischöfl. Geistl. Rat und Dekan Hermann Lampart), Moorenweis (Präses Herr Kammerer Thaddäus Kinker), Nördlingen (Präses Herr Dekan und Stadtpfarrer Karl Lamprecht), Pleß (Präses Herr Pfarrer Joseph Strohmeyer), Stötten a. Auerberg (Präses Herr Pfarrer Moritz Wiedemann), Türkenfeld (Präses Herr Pfarrer Georg Flad); b) die Bezirksvereine Babenhausen (Präses Herr Inspektor Michael Zott), Ichenhausen (Präses Herr Geistl. Rat und Dekan Jakob Benz in Großkötz), Lechfeld (Präses Herr Bischöfl. Geistl. Rat und Dekan Andreas Schneider in Oberigling), Lechrain (Präses Herr Bischöfl. Geistl. Rat und Dekan Hermann Lampart in Kinsau), Murnau (Präses Herr Dekan Joseph Wiedemann in Murnau), Nördlingen (Präses Herr Hauptlehrer und Chorregent Leonhard Schmid in Nördlingen), Ottobeuren (Präses Herr Pfarrer Jakob Tausch in Westerheim), Weiler (Präses zurzeit noch nicht ernannt), Weilheim (Präses Herr Bischöfl. Geistl. Rat und Kammerer Alois Behr in Seeshaupt). Von mehreren Vereinen liegen Berichte vor, aus denen hervorgeht, daß die Chöre im allgemeinen noch in ziemlich guter Verfassung sind. Ein Erlahmen des kirchenmusikalischen Eifers, das vornehmlich durch den Krieg verursacht wurde, kann gehemmt werden, der Eifer kann neu entfacht werden, wenn wieder belehrende und auffrischende Versammlungen stattfinden werden. Die meisten Berichte geben dem Wunsche nach den Vereinsversammlungen Ausdruck. Demgemäß ist die Abhaltung der Generalversammlung des Cäcilienvereins der Diözese Augsburg für den Monat August ins Auge gefaßt. Von den Berichten seien die nachstehenden, die Einblick in hingebendste Arbeit gewähren, angeführt.

Pfarrverein Attenhausen (424 Seelen): Allwöchentlich findet in den Wintermonaten eine Probe statt, die fleißig und freudig besucht wird. Nach der Heimkehr der Soldaten werde ich den Versuch machen, Burschen zur Verstärkung der Männerstimmen, vielleicht zu einem Männerchor zu gewinnen. In jüngster Zeit wurden eingeübt: ein Requiem von Alban Lipp; ein Requiem von Ed. Stehle; Missa brevis in hon. S. Paschalis von P. Zahlfleisch; Pange lingua von Ett in e; Veni Sancte Spiritus von Troppmann; Graduale „Constitues eos" von L. Wendler, Musikbeilage zu Musica sacra, XIII. Jahrg., 1880, S. 12; Offertorium „Mihi autem", Musikbeilage zu den Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik, XI. Jahrg., 1876, S. 16; „Zum heiligsten Herzen Jesu" von Dr. Fr. Witt, Musikbeilage zu den Fliegenden Blättern für katholische Kirchenmusik, 1878, S. 17 für 4 Oberstimmen. Der Pfarrverein zählt 27 ausübende und 43 unterstützende Mitglieder. Wünschenswert wäre das Wiedererscheinen des „Kirchenchor" von Dr. W. Widmann. (Herr Pfarrer Gerheuser.)

Pfarrverein Boos (664 Seelen): Die hemmende Wirkung des Krieges machte sich auch auf dem hiesigen Kirchenchore geltend. Die Männerstimmen waren bis auf einen Tenoristen und den Berichterstatter zum Heeresdienste einberufen. Aber ab und zu kamen Urlauber, verwundete und erkrankte Mitglieder waren kürzere oder längere Zeit anwesend, und so wurde der Chordienst während des ganzes Krieges aufrecht erhalten. Alle Messen (mit Ausnahme derer für Männerstimmen), Vespern usw. wurden wie im Frieden gesungen, in den Unterstimmen freilich sehr schwach besetzt. Zu den wechselnden Meßgesängen (Choral), die vor dem Kriege nur von den Männerstimmen gesungen wurden, zog ich nun die Oberstimmen heran.

Digitized by Google

Während des Krieges wurden zwei einstimmige Messen, eine vierstimmige Messe, Choral-Credo, Fronleichnamsgesänge usw. neu hinzugelernt. Gesangunterricht wurde wie im Frieden erteilt, doch erlitt er eine mehrmonatliche Unterbrechung. Grund: schwere Kriegsopfer meiner Familie. Nach Rückkehr der Krieger wird es wieder vorwärtsgehen. (Herr Bezirksoberlehrer Hertel.)

Pfarrverein Moorenweis (1112 Seelen): Die Oberstimmen sind immer noch zahlreich vertreten und haben ihre kräftigen, fast unverwüstlichen Stimmen noch gut erhalten. Die Unterstimmen sind leider seit Beginn des Krieges nur mehr einfach besetzt; gute Sänger sind gefallen, andere sind noch nicht zurückgekehrt. An Messen werden aufgeführt: Griesbacher, Mater admirabilis und Stella maris; Goller, Lorettomesse; Silke, Messe in G-Dur; Haller, Missa VI; Stehle, Salve Regina; Kaim, Missa Jesu Redemptor usw.; Votivvespern De Ss. Eucharistia von Mitterer und Molitor. Neueinstudiert wurde ein Requiem von Huber-Schongau mit seinem wuchtigen Dies irae. (Herr Kammerer Thaddäus Kinker.)

Pfarrverein Nördlingen (2300 Kath.). Nach und nach wurden 15 Tenoristen und Bassisten zum Militärdienst eingezogen; drei von ihnen starben den Heldentod, einer ist vermißt. Ich mußte eine der achtstimmigen A-Messen von Ett, die Passauer Dommesse von Griesbacher, Missa brevissima IIda von Ahle, Witt Op. XII vom Repertoire absetzen und die in den letzten Friedensjahren neu einstudierten Messen auffrischen, wie Stein, Missa in hon. Ss. Apostolorum Petri et Pauli (1912); Griesbacher, Op. 132; Renner-Rheinberger, Op. 126b (1913) und Haller, Missa XIII. Neueinstudiert wurden Engelhart Joseph, Verschiedene Lieder, Griesbacher, Marienpreis; Haller, Mariengarten, Op. 32, zweistimmig, Eucharistische Gesänge, Op. 50, zweistimmig; einstimmige Lieder aus Kreitmaier, Unsere Kirche und Goller, Eiserne Harfe. Proben wurden mit Ausnahme der großen Schulferien regelmäßig jede Woche gehalten.

(Herr Hauptlehrer L. Schmid.)

Bezirksverein Lechrain. Sehr Erfreuliches leistet der neugegründete Kirchengesangchor Birkland (440 Seelen). Der Berichterstatter hatte Gelegenheit, den Chor am Patrozinium, am Feste der heiligen Mutter Anna, vormittags und nachmittags zu hören. Man muß anerkennen, daß derselbe angesichts der dortigen schwierigen Verhältnisse — bei der Kirche sind nur Pfarrhof, Schulhaus und Wirtshaus, alle anderen Wohnhäuser sind eine Viertelstunde bis fünf Viertelstunden entfernt; Proben können nur an den Sonntagnachmittagen gehalten werden — Vorzügliches geleistet hat. Dieser gute Chor wurde von der dortigen Frau Lehrer, einer ehemaligen Volksschullehrerin herangebildet. Möge nun auch der Choral die gleiche Pflege finden. Was den Kirchenchor Kinsau (470 Seelen) betrifft, so hat derselbe begreiflicherweise infolge der Abwesenheit eines Teiles der Männerstimmen und durch den Tod eines Baßsängers, der ein Organ von seltener Kraft und Tiefe besaß, Eintrag erlitten. Die fünfstimmigen Messen von Griesbacher sind dadurch in Vergessenheit gekommen. Hallers fünfstimmige Michaelsmesse und die fünfstimmige Apostelmesse von Mitterer wurde mit Mühe und Not vor diesem Schicksal bewahrt. Was die liturgische Vollständigkeit betrifft, so steht der hiesige Chor noch auf derselben Höhe wie früher. Introitus und Communio werden bei jedem Amte ohne Ausnahme vom ganzen Chor nach der Vatikana gesungen. (Herr Bischöfl. Geistl. Rat und Dekan Hermann Lampart.)

In der Studienkirche zu Dillingen wurde in der Fastenzeit zweimal der Messias von Händel unter Leitung des Herrn Seminarinspektors Thadd. Hornung und unter regem Interesse der Bevölkerung glänzend zur Aufführung gebracht. Durch die mustergültige Aufführung solcher Meisterwerke, die fast alljährlich stattfinden, wird das Verständnis für ernste, heilige Kirchenmusik mächtig gefördert. Denn wenn die Musik schon im bloßen Konzert solche edle, die Seele im Innersten rührende und zu Gott erhebende Kraft entfalten kann, was muß man erst dann von ihr erwarten, wenn sie in Verbindung mit dem heiligen Opfer auftritt?

Dillingen a. D. J. Funk, Bischöfl. Geistl. Rat, Regens, Diözesanpräses.

2. In der Schweiz haben verschiedene Tagungen stattgefunden. So in Bütschwil (Bezirks-Cäcilienverein Alttoggenburg), in Luzern (Delegiertenversammlung des Cäcilienvereins des Kantons Luzern), im Ödenhof bei Wittenbach (Delegiertenversammlung des Bezirks-Cäcilienvereins a. d. Sitter), in Göschenen (Delegiertentag des Kantonal-Cäcilienvereins Uri). Namentlich die Frage des vatikanischen Chorals beschäftigt unsere Schweizer Freunde zur Zeit. Glückauf!

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

Propsteikirche St. Jakob, Innsbruck. Kar- und Osterwoche 1919. Palmsonntag, 13. April. 9 Uhr: Palmweihe: Gesänge von M. Haller, Op. 37. Prozession: Gesänge von J. Mitterer. Hochamt: Missa „Dixit Maria“ von H. L. Hasler († 1612.) Grad. „Tenuisti“ von J. Mitterer. Passio von Fr. Suriano († 1620). Offert. „Improperium“ von G. P. da Palestrina († 1594).

Mittwoch, Donnerstag, Freitag, 16., 17., 18. April. 5 Uhr: Matutin: IX Lamentationen von Joh. Kerer. XXVII Responsorien von J. Mitterer, Op. 12. „Benedictus“, „Christus“ von M. Haag.

Gründonnerstag, 17. April. 8 Uhr: Hochamt: J. Mitterer: Missa „De Apostolis“. Grad. „Christus“ und Offert. „Dextera“. Kommunion und Prozession: „Domine“, „Pange lingua“ von M. Haller.

Karfreitag, 18. April. 8 Uhr: Passio von Fr. Suriano. Improperien von Thom. Luiz da Vittoria († 1613). „Vexilla“, „Tenebrae“ von J. Mitterer. ½8 Uhr: Grabmusik: G. P. da Palestrina: 1. „Incipit oratio Jeremiae prophetae“, 4–8stimm. 2. „Stabat mater“ für 8stimm. Doppelchor.

Digitized by Google

Karsamstag, 19. April. 9 Uhr: Hochamt: Missa S. Luciae von Fr. Witt, Op. 11. Grad. und Trakt. „Confitemini", „Laudate" von J. Mitterer. „Magnificat" von L. Grossi da Viadana (1645). ½8 Uhr: Auferstehung: V. Goller: „Festchor", „Te Deum" und „Tantum ergo", 8stimm. und Bläser.

Ostersonntag, 20. April. 10 Uhr Hochamt: J. Mitterer, Op. 98: Missa Ss. Salvatoris für Soli, Chor und Orchester. Grad. und Sequ. „Victimae". Offert. „Terra tremuit" von K. Greith. 5 Uhr: Lauret. Litanei für Soli, Chor, Orgel und Orchester von Meinhart v. Zallinger-Salzburg. „Te Deum" von G. Zeller. „Tantum ergo" von M. Ortwein.

Ostermontag, 21. April. ¾10 Uhr: Hochamt: W. A. Mozart: Messe in D für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel. Zum Offert. „Ave verum". 5 Uhr: Lauret. Litanei für Soli, Chor und Orchester von H. Spieß-Salzburg. „Tantum ergo" von V. Goller.

Osterdienstag, 22 April. 9 Uhr: Hochamt: K. Koch, Op. 2: Messe für Chor, Orgel und Bläser. Zum Offert. „Laudate Dominum" von Fr. Witt. 5 Uhr: „Adoro Te" von K. Greith. „Te Deum" für Chor und Blasorchester von J. Mitterer, Op. 46. „Tantum ergo" von V. Goller.

L. Streiter, Chordirektor.

Aus Zeit und Leben.

1. **Berlin.** Zum Nachfolger des verstorbenen Geh. Ober-Konsistorialrates Propst Kawerau als Leiter der liturgischen und kirchenmusikalischen Abteilung im Praktisch-Theologischen Seminar (evang.) der Universität Berlin wurde ernannt Professor Biehle aus Bautzen, der schon seit einiger Zeit auch als Professor an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg tätig ist.

2. Eine Organistenschule, die sich besonders die Ausbildung junger Leute für den Organistendienst in einfachen Verhältnissen zum Zweck setzt, soll zum 1. April in **Freiburg** im Breisgau ins Leben treten. An der Spitze steht Domkapellmeister Karl Schweitzer. Unsere besten Wünsche begleiten die Arbeit der Schule.

3. **Köln.** Der Subregens am Kölner Priesterseminar, Herr Rudolf Bornewasser, beging am 10. März die Feier seines 25jährigen Priesterjubiläums. R. Bornewasser hat etwa 10 Jahre hindurch (bis 1909) als Direktor dem Aachener Gregoriushause vorgestanden und auch (von 1903—1909) das Gregoriusblatt geleitet. Der Allgemeine Cäcilienverein erinnert sich mit Dankbarkeit seiner eifrigen Arbeit für die kirchliche Musik und wünscht ihm von Herzen eine gedeihliche und segensreiche Wirksamkeit auf viele Jahre.

4. In **Rettersheim** (Eifel) tagte am 26. März eine Versammlung der Geistlichen, Küster und Dirigenten der Kirchenchöre aus den Dekanaten Steinfeld und Blankenheim. Herr Pfarrer Dr. Kurthen hielt einen geschichtlichen Vortrag über den Choral. Auch eine instruktive Choralprobe wurde abgehalten.

5. In **Niederalteich** (Niederbayern) ist eine neue Mesner- und Organistenschule geplant worden, die bei dem dortigen Benediktinerkloster ins Leben treten soll. Es handelt sich da um eine wichtige und bedeutungsvolle Sache. Möge der Plan glücklich durchgeführt werden können.

6. Der 6. **Nürnberger** Fortbildungskurs für Schulgesang findet Mitte Juli statt. Er ist für Volksschul-, Mittelschul- und Gesanglehrer, sowie -lehrerinnen, namentlich auch für jene an höheren Mädchen- und Knabenschulen bestimmt. Zur Auskunft ist gerne bereit der Kursleiter Gesanglehrer Joseph Schuberth, Nürnberg, Hainstraße 20/I.

7. In der „Kölnischen Volkszeitung" (Nr. 208 vom 15. März 1919) lesen wir:

Oberbachem (Bezirk Köln), 13. März 1919. In seiner Heimatpfarre Oberbachem wurde Dienstag, den 11. März, einer der letzten noch lebenden Gründer der Cäcilienvereine, Herr Lehrer Johann Schäfer, zu Grabe getragen. 1841 geboren, wirkte er fast 50 Jahre im Schuldienst. Seine musikalische Begabung war außerordentlich. Als Schüler von Koenen und Piel hatte er die strengen Grundsätze der alten Schule sich zu eigen gemacht, und seine eigenen Kompositionen, die einer Herausgabe wohl wert wären, sind teilweise wahre Perlen der Kirchenmusik. Seine Urheberschaft verbarg der bescheidene Mann, wo er es konnte. Wenn er auch ein wahrer Sammelpunkt des musikalischen Lebens war sowohl in Schleiden, seinem früheren Wirkungskreis, wie in seiner Heimatpfarre, so vermied er doch alles, was ihm in weiteren Kreisen hätte Ansehen und Ehre einbringen können. Die schlichte Größe dieses vielseitigen Menschen, der als Lehrer, Organist, Komponist und Chordirigent seine Kräfte in den Dienst Gottes gestellt hat, möge wegen seiner Verdienste um die Gründung und das Gedeihen der Cäcilienvereine bei diesen ein dankbares Gedenken finden.

8. Aus **Wien** wird uns geschrieben: Wiedereröffnung der Wiener Burgpfarrkirche. Der feierliche Gottesdienst war nach dem Feste des hl. Landespatrones St. Leopold (15. November) eingestellt. Dem Publikum ist der Zugang in die Burg gesperrt. Weihnachten verlief diesmal sang- und klanglos, was in den Kreisen der Freunde kirchlicher Kunst schwere Sorgen erweckte. Nunmehr ist die Burgpfarrkirche (Hofkapelle) gegen Eintrittskarten, welche man beim Burgpfarramt erhält, wieder zugänglich. Der erste feierliche Gottesdienst fand am Feste der hl. Dreikönige statt. Das Hochamt zelebrierte Burgpfarrer Bischof Dr. Ernest Seydl mit großer Assistenz. Zur Aufführung gelangte, wie seit vielen Jahren, Voglers Pastoralmesse in E, Graduale Omnes de Saba und Offertorium Reges Tharsis von

Digitized by Google

Eybler, Introitus und Communio Choral unter der Leitung von Karl Luze meisterhaft gebracht. Daß über die Wiederaufnahme des feierlichen Gottesdienstes größte Befriedigung herrscht, braucht kaum der besonderen Erwähnung. Über die Schicksale der Hofkapelle seit den letzten 70 Jahren vgl. Neue Zeitschrift für Musik 1918, Heft 9/10.

9. Wien. Professor Vinzenz Goller, der Leiter der Akademieabteilung für Kirchenmusik in Klosterneuburg bei Wien, ist vor einiger Zeit aus dem Kriege glücklich heimgekehrt. Er ging als Tiroler Standschütze gleich zu Anfang in den Krieg; als Hauptmann, mit mehrfachen Auszeichnungen geschmückt, kehrte er zurück. Er hat seine Stelle in Klosterneuburg wieder angetreten. Wir freuen uns seiner glücklichen Heimkehr und des Wiederbeginns seiner Wirksamkeit für die kirchliche Tonkunst.

10. Würzburg. Mitte Juli findet in Würzburg der 9. schulgesang-pädagogische Fortbildungskursus statt. Näheres durch den Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstr. 2.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. Faist Dr., A., Op. 41. 10 Marienlieder. Gedichte von A. Poestion für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Styria, Graz. Partitur ℳ 2.50, Singstimmen ℳ —.70.

Milde, liebliche Marienweisen.

2. Gries, Frater Victorinus, O. Fr. M., Op. 7. 10 Motetten. Gesänge zum Offertorium an den höchsten Festen des Kirchenjahres für vierstimmigen gemischten Chor. Schwann, Düsseldorf. Preis der Partitur ℳ 2.80. Jede Gesangstimme ℳ —.40.

Aus diesen Motetten spricht ein hübsches Talent, dem wir eine frische Entwicklung wünschen. Der Komponist hat Sinn für kirchlichen Vokalsatz.

3. Hartmann, K., Orgelbegleitung zur Missa pro Defunctis (Editio Vaticana). Nach den Grundsätzen von Prof. Jos. Renner ausgearbeitet. Pustet, Regensburg. Preis ℳ 2.60.

Nach den Grundsätzen des Regensburger Domorganisten Renner ausgearbeitet und mit dessen Zustimmung veröffentlicht. Schon aus diesem Grunde weckt diese Arbeit ein gewisses Interesse. Sie ist musikalisch korrekt und nicht ohne Reize. Und sie wird in der ganzen Art ihrer Haltung Freunde finden.

4. Schächtl, Georg, Op. 8. XIV Adjuva nos für 1—5 Singstimmen mit und ohne Orgel nebst IV Tantum ergo für 1—4 Singstimmen mit Orgel. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 3.80, Stimmen ℳ 3.20.

Klangvolle Sätze. Nicht schwer.

5. Schöllgen, W., Op. 17. Zwei Pange lingua für vereinigte Ober- und Unterstimmen (eine Knaben- und eine Männerstimme) mit Begleitung der Orgel oder des Harmoniums. Schwann, Düsseldorf. Preis der Partitur ℳ —.80, jede der beiden Gesangstimmen ℳ —.20.

In kleinen Formen sich bewegende, andächtig gehaltene und glatt geschriebene Kompositionen.

6. Schulte, Johannes, Op. 15. Vier Antiphonen zur Fronleichnamsprozession nebst einem Motett nach dem sakram. Segen für vierstimmigen gemischten Chor mit Orgelbegleitung oder fünfstimmigen Bläserchor. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 1.80, jede Gesangstimme ℳ —.20, 5 Instrumentalstimmen ℳ 2.—.

Diese Antiphonen werden manchem Chorleiter willkommen sein. Schon der Abwechslung halber. Sie werden nach der klanglichen Seite hin ihre Wirkung tun. H. Müller.

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1919, 3/4: Ein vorbildlicher Kirchenchor. (K. v. Bobernig.) — Mozarts Kirchenmusik.

2. Der Chorwächter (Einsiedeln) 1919, 3: Die „Terzenreinheit" im Glockengeläute. (P. J. Gisler, O.S.B.) Ein Priester der heiligen Kunst. Erinnerungen an Dr. J. G. E. Stehle. (P. Fr. Schefold.) [Schluß.] 4: Die Terzenreinheit im Glockengeläute. (P. J. Gisler, O. S. B.) — Ein kleiner Beitrag zu „Hukbalds echte und unechte Schriften". (P. C. Vivell, O. S. B.) — 5: Die Terzenreinheit im Glockengeläute. (P. J. Gisler, O. S. B.) [Schluß.] — Ein kleiner Beitrag. (P. C. Vivell, O. S. B.) — Haken-Neumen. (P. C. Vivell, O. S. B.)

3. St. Gregoriusblad (Haarlem) 1919, 3: Vastentijd. (C. H.) — En halve eew kerkmuziekgeschiedenis. (J. A. S. van Schalk.) — Manresa. (E. Fransſen.) — 4: Eenige moeilijkheden in het gregoriaansch rhythme. (G. L. Sergent, O. S. B.) — Missa „Iste Confessor" van Palestrina. (C. van Genk.) — 5: Paaschjubel. (J. M. C. de Wolf.) — Nieuwe ontdekkingen. (C. H.) — Twe Gregoriusdagen. — Volkszang. — De Duitsche „Cäcilienverein". (Fr. Caecilianus Huigens O. F. M.)

4. Gregorius-Blatt (Düsseldorf) 1919, 2: Harmonie zwischen Orgel und Altar. (F. Frey.) — Die Bedeutung des Notennamens. (H. Löbmann.) — 3: Der rhythmische Bau der Prose „Victimae Paschali audes". (P. H. Gaißer, O. S. B.)

Digitized by Google

5. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1919, 2: Wechsellieder. Bemerkungen zu dem Aufsatz von P. Rupertus, O. F. M. (Eschweiler). – Das Einheitslied „Fest soll mein Taufbund immer stehn". (Dr. Rensing.) – Wann können wir jetzt unsere Gesangproben halten? (A. H.) – Aus meinem 60jährigen Sängerleben. (A. Cervus). – 3: Osterspiel und Ostersequenz. (W. Hummen.) – Aus meinem 60jährigen Sängerleben. (A. Cervus.) [Forts.] – Einheitslied: Mein Testament soll sein am End. (Dr. Rensing.) – Zur Frage des Wechselliedes. – (H. und N.) – Was die Stunde fordert. (S.)

6. Monatsschrift für Schulgesang (Essen) 1918, 12: Gedanken über die musikalische Erziehung unseres Volkes im Sinne der Einheitsschule. (H. Martens.) – Zur Harmonielehre. (R. Münnich.) [Schluß.] – „Eutonia", die Zeitschrift für Schulgesang im vorigen Jahrhundert. (E. Paul.) – 1919, 1: Der Großverband. (H. Sonderburg.) – Der Gesangunterricht und die Mädchenfortbildungsschule. (O. Hüttenrauch.) – Das Erbe der Reformation im Hinblick auf den evangelischen Kultusgesang. (H. Medrow.) — Zur Wertung des Gesangunterrichts an höheren Unterrichtsanstalten. (H. Sonderburg.) – Neuordnungen im Lehrplane der neunstufigen höheren Lehranstalten Sachsens. (A. Pöhler.) – Aus Albert Beckers Leben und Wirken. (A. Cebrian.)

7. Musica Divina (Wien) 1918, 11/12: Umsturz. – Auszug aus Emaus. (F. M.) – Ein altes Weihnachtslied. (Leo Schabes.) – Der metrische Bau der Themen Palestrinas. (Heinrich Bewerunge.) – Die Missa Resurrexi von Max Springer. (Josef Lechthaler.) – Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. (Richard v. Kralik.) – 1919, 1/2: Kirchenmusikalische Tagesfragen. I. Standesfragen. (Fr. Moißl.) – Das neue Gesang- und Orgelbuch der Erzdiözese Salzburg. Eine Einführung. (G. Feichtner.) – Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. Elftes Kapitel. Das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts. (R. v. Kralik.) [Forts.] – Die neue „Zeitschrift für Musikwissenschaft". (A. Weißenbäck.)

8. Musica Sacra (Regensburg) 1919, 1: Ein gregorianisches Kommunionlied. (D. Johner.) – Neue Dokumente zur Lebensgeschichte Palestrinas. – Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren. – Erlebnisse eines deutschen Organisten in Rußland während des Krieges. II. (J. Rammel.) – 2: Liturgischer Stil. (R. Guardini.) – Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren. – Altes und Neues aus der Praxis, für die Praxis. – Erlebnisse eines deutschen Organisten in Rußland während des Krieges. III. (J. Rammel.) 3: Über die Beziehungen der Kirchenmusik zum liturgischen Stil. (B. Ziegler.) – Die Messe am 3. Fastensonntag „Oculi". (P. A. Weiß.) – Das ewige Licht. (M. Pöllinger.) — Die Communio des Palmsonntags. (P. D. Johner.) – Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren. – 4/5: Die Communio des Ostersonntages. (P. D. Johner.) – Organisationsfragen: 1. Eine neue Mesner- und Organistenschule in Niederalteich; 2. Eine Organistenschule in Freiburg (Breisgau). (P. G. Böckeler O. S. B.) – Mozartiana. – Das Tedeum. (K. Kümmel.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Badenia, Karlsruhe.

1. Waitzel, Wilhelm, Op. 6. Herz-Jesu-Lieder für 1-, 2- und 3stimmigen Frauenchor mit Orgel. Preis ℳ 2.50.

Selbstverlag Maurer.

2. Maurer, Friedrich, Op. 3. Ave Maria. O quam suavis. Zwei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Orgel- (Harmonium-) oder Klavierbegleitung. Selbstverlag des Herausgebers Benefiziat F. Maurer, Hilpoltstein, Mittelfr., Postscheckamt Nürnberg Nr. 5412. Preis ℳ 1.50.

Pustet, Regensburg.

3. Hartmann, K., Orgelbegleitung zur Missa pro defunctis. (Editio Vaticana). Nach den Grundsätzen von Prof. Jos. Renner. Preis ℳ 2.60.

4. Schächtl, Georg, Op. 8. XIV Adjuva nos für 1–5 Singstimmen mit und ohne Orgel nebst IV Tantum ergo für 1–4 Singstimmen mit Orgel. Partitur ℳ 3.80, Stimmen ℳ 3.20.

Schiegg, Selbstverlag, München, Balanstraße 14.

5. Schiegg, A., Op. 21. Deutsche Messe für 4 Oberstimmen a capella. Preis fehlt.

Stahl, Berlin W. 35.

6. Reimann, Wolfgang, Ernste Gesänge nach Gedichten von Gustav Schüler für eine mittlere Singstimme und Klavier (oder Orgel). Op. 1. Zwei ernste Gesänge. ℳ 1.80. Op. 2. Drei geistliche Lieder. ℳ 2.–. Op. 3. Zwei ernste Gesänge. ℳ. 1.80.

Styria, Graz.

7. Faist, A., Op. 41. 10 Marienlieder. Gedichte von A. Poestion für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Partitur ℳ 2.50, Singstimme ℳ 0.70.

Digitized by Google

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich,** Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute. * Reine Haupt- und Nebentöne!
Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Neuheit!

Cantica ecclesiastica

Kirchliche Gesänge für Männerchor.

Unter Mitwirkung namhafter Tonsetzer
: gesammelt und herausgegeben von :
Domvikar **Heinrich Könings,**
Concentor an der Kathedrale zu Münster.

VIII und 190 S. Gr. 8°. Gbd. 2.— *M.*

Diese Sammlung ist dem früheren verdienstvollen Leiter des Münsterschen Domchores, Hrn. Domkapitular Dr. theol Friedrich Schmidt, zu seinem goldenen Priesterjubiläum gewidmet Sie enthält 98 wirkungsvolle Lieder für alle Zeiten des Kirchenjahres, welche sowohl bei kirchlichen Festen und Prozessionen, als auch bei weltlichen Gelegenheiten mit kirchlichem Charakter zum Vortrag gebracht werden können. Allen Kirchenchören sei das Buch bestens empfohlen.

Münster i. W.

Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Jede Buchhandlung liefert.

Digitized by Google

XIV Adjuva nos

für 1—5 Singstimmen mit und ohne Orgel, nebst

IV Tantum ergo

für 1—4 Singstimmen mit Orgel.

Komponiert von

Georg Schächtl.

(Opus 8.)

Partitur Mk. 3.80. Stimmen (je 80 Pf.) Mk. 3.20.

Von dem gleichen Autor sind in meinem Verlag früher erschienen:

Ave verum Corpus!

15 eucharistische Gesänge für vereinigte Ober- und Unterstimmen mit Orgelbegleitung. **(Opus 1.)** Hochquart. Partitur Mk. 5.75, 2 Stimmen (je Mk. 1.25) Mk. 2.50.

Kindes-Grüsse an die himmlische Mutter.

12 Marienlieder für (Sopran und Alt) = Solo und 4—7 stimmigen **gemischten** Chor. **(Opus 2a.)** Hochquart. Partitur Mk. 5.65, 4 Stimmen (Sopran Mk. 1.25, Alt 1 Mk., Tenor 75 Pf., Bass 1 Mk.) Mk. 4.—.

Auszug aus Opus 2a.

6 Marienlieder für (Sopran und Alt) = Solo und 3—4 stimmigen **Frauenchor** mit Orgel. **(Opus 2b.)** Hochquart. Partitur Mk. 3.—, 3 Stimmen (1. Stimme = Sopran 75 Pf., 2. Stimme = Mezzosopran 50 Pf., 3. und 4. Stimme = Alt I und II 75 Pf.) Mk. 2.—.

3 Veni Sponsa Christi

für 3 und 4 stimmigen Frauenchor mit Orgel, nebst einem Tantum ergo für 2 gleiche Stimmen. **(Opus 3.)** Hochquart. Partitur Mk. 2.—, 3 Stimmen (je 50 Pf.) Mk. 1.50.

5 lateinische Predigt-Gesänge,

und zwar: **3 „Veni Creator Spiritus"** (für 2 gleiche Stimmen mit Orgel) und **2 „Veni Sancte Spiritus"** (für 3 gleiche Stimmen mit Orgel). **(Opus 4.)** Hochquart. Partitur Mk. 1.75, 2 Stimmen (je 50 Pf.) Mk. 1.—.

Missa solemnis in hon. B. M. V.

VI voc. inæqual. **(Opus 5.)** Hochquart. Partitur Mk. 5.—, 6 Stimmen (je 75 Pf.) Mk. 4.50.

Graduale u. Offertorium

für das Fest der Schutzfrau Bayerns (Patrona Bavariæ) für **6 stimmigen** gemischten Chor und Orgel. **(Opus 6.)** Hochquart. Partitur Mk. 2.—, 6 Stimmen (je 31 Pf.) Mk. 1.90.

Graduale u. Offertorium

für das Fest der Schutzfrau Bayerns (Patrona Bavariæ) für **4 stimmigen** gemischten Chor und Orgel. **(Opus 7.)** Hochquart. Partitur Mk. 2.25, 4 Stimmen (je 31 Pf.) Mk. 1.25.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

Mai-Juni 1919 5./6. Heft

54. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Worauf es ankommt . . . . . Seite 41
Dr. Heinrich: Vom Geist der Kirchenmusik . . . . . Seite 43
Blaser: Zur Erinnerung an Adolf Heßner . . . . . Seite 46
Dr. Löbmann, Dr. Seydel: Stahl oder Bronze für Glocken? . . . . . Seite 48
Vivell: Gregors I. Schrift über Melodie und Rezitativ in einem Brief des Papstes Leo IV. . . . . Seite 48
J. Diebold fünfzig Jahre Chordirektor . . . . . Seite 51
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . . Seite 53
Aus Zeit und Leben . . . . . Seite 53
Im Lesezimmer . . . . . Seite 54
Musikalien . . . . . Seite 55
Zeitschriften . . . . . Seite 56
Aus dem Verlage . . . . . Seite 56

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Worauf es ankommt.

Papst Pius X. hat in seinem Motu proprio über die kirchliche Tonkunst vom 22. November 1903 gewisse allgemeine Grundsätze an die Spitze gestellt. In diesen Grundsätzen fordert er von der Kirchenmusik, daß sie heilig sei, daß sie das Gepräge wahrer Kunst habe und daß sie den Stempel der Allgemeinheit an sich trage. Es ist ein Zeichen für den Weitblick und für die tiefe Auffassung des Papstes, daß er gerade diese Gedanken hervorhebt. Er leitet sie ab aus der Tatsache, daß die Kirchenmusik zur feierlichen Liturgie gehört. Deshalb muß sie auch teilnehmen an den Eigenschaften, die der feierlichen Liturgie eigentümlich sind.

Jüngst ließ A. Wurm im Verlag der Münchener Kunstanstalten Josef Müller ein Büchlein erscheinen, das den Namen trägt: „Worauf es bei der Kunst ankommt". Das kleine, hübsche Buch will „eine leichtfaßliche Einführung in die moderne Malerei, Plastik und Architektur für Laien, insbesondere Ausstellungsbesucher" sein. Und manche von denen, für die es geschrieben wurde, werden ihm dankbar werden und bleiben.

Wo A. Wurm von der Architektur als einer rhythmischen Kraft spricht, erinnert er an das bekannte Wort: „Baukunst ist geronnene Musik". „Gefrorene" Musik ist sie nach anderen. Und Musik könnten wir deshalb bezeichnen als „flüssige Architektur". Jedenfalls ist die Musik mit den anderen Künsten, als da sind Malerei, Plastik und Architektur, innerlich verwandt. Man kann sie nicht ganz voneinander loslösen. Auch die Tonkunst ist „Kunst".

Ist es gestattet, dies Büchlein von A. Wurm als Musiker für die Musik zu lesen? Natürlich wird man da manches „verändert" lesen müssen. Aber es bleibt dann trotzdem noch genug an grundsätzlichen Erwägungen und praktischen Anregungen für den Musiker und seine Kunst übrig.

So lasen wir in dem genannten Büchlein das zwölfte Kapitel: „Das religiöse und das kirchliche Bild". Und lasen und verstanden zwischen den Zeilen allerhand über „die religiöse und die kirchliche Tonkunst". Was der Verfasser sagt von dem religiösen, von dem kirchlichen, von dem sakralen Bilde, das übertrugen wir auf die allgemeinreligiöse (einfachhin „geistliche") Tonkunst, auf die kirchliche Tonkunst („Kirchenmusik"), auf die Kirchenmusik sakralen Stiles („gregorianischer Choral"). Siehe da! Manches, gar manches gab auch in dieser „Transposition" von der religiösen Malerei zur religiösen Musik einen ganz vortrefflichen Sinn. Und gerade weil es von allgemein künstlerischen Erwägungen aus, nicht mit der Feder des Kirchenmusikers geschrieben war, erschien es uns als besonders beachtenswert. Ganz wie von selbst tauchten aus dem Choral, aus der klassischen Vokalpolyphonie, aus der heutigen cäcilianischen Kompositionsweise, aus der geistlichen Musik der profanen Klassiker Erinnerungen und Beispiele auf, die die Sätze des Büchleins auch für die Musik erhärten und erläutern wollten. War das nur Täuschung? Spielerei? —

Wir setzen einstweilen das betreffende Kapitel ohne Bemerkungen her. Der freundliche Leser möge die einzelnen Gedanken selbst ins Musikalische zu übertragen suchen, und möge sich darüber Rechenschaft zu geben suchen vor sich selbst. Vielleicht, daß wir gelegentlich in eine freundschaftliche Erörterung über Einzelheiten eintreten können. Bei A. Wurm heißt es:

„12. Das religiöse und das kirchliche Bild.

Jedes Kunstwerk muß aus einem inneren Erlebnis des Künstlers hervorgehen. So muß das religiöse Bild aus einem echten religiösen Erlebnis hervorgehen. Dies ist wesentlich. Der religiöse Stoff allein ist nicht entscheidend. Es kann ein Bild einen religiösen Stoff darstellen und noch dazu ein vollendetes farbiges Kunstwerk, dennoch aber kein gutes religiöses Bild sein. Gefordert ist nicht, daß der Künstler die Absicht habe, durch sein Bild religiöse Empfindungen zu wecken. Aber er selbst muß durch den religiösen Gegenstand innerlich ergriffen sein und ihn aus dieser besonderen Ergriffenheit heraus gestalten, oder es muß der Gegenstand in die vorhandene allgemeine, doch lebendige religiöse Welle ganz eingetaucht sein. So war es besonders in der mittelalterlichen Kunst. Der gleichmäßige, fromme Ausdruck der Figuren auf so vielen Bildern erklärt sich so. Die Künstler erlebten ihre religiösen Bildstoffe nicht jeweils als ein Neues, das sie erschütterte, sondern nahmen

Digitized by Google

sie in die immer vorhandene religiöse Empfindung hinein und erfüllten sie damit. Wenn eine ganze Zeit von der gleichen religiösen Empfindungswelle getragen ist, ergibt sich dann das wunderbare und großartige Schauspiel einer einheitlichen religiösen Kunst. Doch ragen daraus jene Werke hervor, in denen das Leben aus jener allgemeinen religiösen Empfindungswelle noch verstärkt wird durch eine neue individuelle Ergriffenheit. Immer aber muß die religiöse Empfindung, die aus einem Kunstwerk spricht, echt sein. Es gibt religiöse Bilder, deren Frömmigkeitsausdruck wie ausgeleiert erscheint. Man ahnt, daß hinter diesen Formen einmal etwas Echtes, etwas Lebendiges war. Nun aber ist nur mehr ein fahler Schein, ein kümmerlicher Rest davon geblieben. Solche Bilder sollst du nicht lieben, auch wenn sie dich im Augenblick verführen könnten.

Auf eine größere Gefahr aber will ich dich aufmerksam machen. Es gibt heute eine gewisse religiöse Durchschnittsfrömmigkeit der Guten, wie es für jede Zeit eine Frömmigkeit besonderer Art und Farbe gab. Diese Frömmigkeit wirkt in den einzelnen hinein. So möchtest du in Gefahr kommen, sie als Echtheitsnorm und noch mehr als entscheidendes Kennzeichen, ob religiös oder nicht religiös, zu gebrauchen. Die Gefahr ist um so größer, wenn der Querschnitt dieser Frömmigkeit ein dünnes und enges Mark ergibt und die Zeit auf der andern Seite sehr individualisiert ist, also viele Menschen mit besonderer religiöser Empfindungsweise auch bei derselben treuen Rechtgläubigkeit aufweist. Da ist es zunächst nötig, daß du deinen eigenen religiösen Erlebniskreis erweiterst und vertiefst, indem du vor allem die verschiedene religiöse Empfindungsart der verschiedenen großen Epochen der christlichen Kunst in dir nachlebst. Dann wirst du wohl auch den wahrhaft frommen, doch der üblichen Frömmigkeit nicht ganz entsprechenden Ausdruck dieses oder jenes religiösen Künstlers von heute nicht verkennen.

Oft ist aber die religiöse Empfindung mit seelischen Elementen anderer, weltlicher Art gemischt, und zwar unlösbar gemischt. Denn sie sind im Wesen des Künstlers in eins verschmolzen. So ist zum Beispiel bei Michelangelo auch in den religiösen Gestalten das Selbstbewußtsein von eigener Kraft, Würde und Größe vorhanden, das zum Individualitätsbegriff des Renaissancemenschen gehört. Wenn derartige Elemente auf passende heilige Personen und Gegenstände angewendet und ihnen entsprechend umgeformt und gesteigert werden, so erträgt das die religiöse Kunst, im übrigen hängt im einzelnen Falle alles davon ab, ob das religiöse Leben in dem Bilde durch diese Mischung zu einer Nebensache geworden ist, oder ob es doch den Gesamteindruck noch wesentlich mitbestimmt. Da ist noch aufrichtiges, religiöses Empfinden — besser als die Modellköpfe, die dir aus so manchem „religiösen" Bilde heutiger Künstler entgegensehen. Gar nicht zu reden von all dem, was religiös empfindungslose oder gar rohe und gehässige Maler aus den heiligen Stoffen machen.

Religiöse Bilder sind aber noch keine Kirchengemälde, eignen sich auch noch keineswegs zum Schmuck des Gotteshauses an Wänden oder auf Altären. Dazu müssen sie noch besondere Forderungen erfüllen. Die innerste Forderung ist, daß die religiöse Gesamthaltung eines solchen Bildes eine derartige sei, daß sie von der gläubigen Gemeinde mit Geist und Seele aufgenommen werden könne. Daraus kann sich nun eine Verwicklung ergeben. Es ist sehr möglich, daß ein sehr starker, darum auch individueller Künstler ein religiöses Werk schafft, das dieser Forderung nicht oder nicht ganz genügt. Oft kommt dies davon, daß sich in diesen Künstlern weltliche Kräfte mit den religiösen mischen. Dennoch ist der Konflikt auch bei rein religiöser Kräfteentwicklung des Künstlers möglich. Geht diese nicht ins Sonderbare, so wird man sich damit begnügen können, daß zu irgend einem Teil das religiöse Leben des Bildes von der Gemeinde doch begriffen und seelisch erfaßt wird, daß ein Teil durch entsprechende Wegweisung noch dazu gewonnen, ein weiterer Teil vielleicht den folgenden Generationen sich erschließen werde. Hier aber ist wichtig, daß das Kirchenbild keine äußerste Zuspitzung der individuellen Kräfte, sondern einen gewissen Ausgleich zwischen individuell-religiöser Auswirkung und kirchlicher Allgemeinheit erfordert. Lebt der Künstler in und aus dem kirchlichen Gemeinschaftsbewußtsein, so wird dies keine Vergewaltigung für ihn bedeuten. Im Gegenteil, er wird daraus auch den Stil gewinnen, der dieser Lage angemessen ist — einen Stil, für den Würde, hohe Gehaltenheit und Weihe kennzeichnend sind, der allgemein gesprochen zwischen dem Historienbild und dem monumentalen Bild steht.

Dieser Stil kann noch eine höhere Stufe erreichen, wenn er zum sakralen Stil wird. Dieser wird getragen von dem heiligen Rhythmus, wie er auch die Liturgie der Kirche

Digitized by Google

durchpulst. Er ist das Zarteste, Innerlichste, Weihevollste, was die aus dem Bewußtsein der Gemeinschaft schaffende religiöse Kunst erzeugen kann. Die sakrale Kunst ist deshalb, weil sie aus diesem Gemeinschaftsbewußtsein kommt, keine esoterische, sondern allgemein verständlich. Doch erschließt sie ihre innersten Tiefen erst der Seele, die selber den religiösen Rhythmus gewonnen hat, aus dem jene hervorging. Du weißt wohl, daß die Beuroner Kunst der edelste neuzeitliche Versuch einer solchen Kunst ist. Naturgemäß spielt auch in ihrer Formgebung die rhythmische Linie, in der doch ein zartes, ruhegesättigtes Leben fließt, eine entscheidende Rolle.

Doch vermag sich das religiöse Bild auch ohne Bruch seines Wesens zu gewaltiger Monumentalität zu erheben. Sein Inhalt ist ja das Übermenschliche, das Göttliche. Daraus hat in der Tat das religiöse Bild schon im frühern Christentum seine erhabenste monumentale Form gewonnen, eben die Form ruhiger Monumentalität, von der gleich zu sprechen ist. Auf der anderen Seite hat das religiöse Bild, das einen biblischen Vorgang oder eine Heiligengeschichte darstellt, Verbindung hinüber zum Historienbilde, ohne sich jedoch mit ihm im Stil völlig zu verschmelzen.

Damit seien dir nur einige Hauptgesichtspunkte an die Hand gegeben. Du hast wohl hiezu noch manche Fragen, die hier aber nicht beantwortet werden können."

Vom Geist der Kirchenmusik.

Eine Predigt vom † Domdekan Dr. J. B. Heinrich, Mainz.[1])

Pietas autem ad omnia utilis est, promissionem habens vitae, quae nunc est, et futurae.
1 Tim 4, 8.

Eine Predigt mitten unter Gesangsproduktionen — wenn auch kirchlichen — mag manchem meiner geehrten Zuhörer etwas sonderbar vorkommen. Und ich gestehe, daß es auch mir so in dem ersten Augenblicke schien, als man mich aufforderte, nach dem Gebrauche der Generalversammlungen des Cäcilienvereines diese Predigt zu halten. Jedoch bald mußte ich mir sagen: wenn das menschliche Gemüt durch heilige Töne bewegt worden, sollte es da nicht dem Menschenwesen ganz entsprechend sein, auch dem denkenden Geiste ein Wort der Wahrheit zur Erleuchtung und dem Willen einen Antrieb zu einem guten Entschlusse darzubieten? Ja, sollte nicht die durch himmlische Musik geläuterte und gehobene Seele zur Aufnahme eines himmlischen Samenkornes besonders wohl zubereitet sein?

Als ich mich nun weiter fragte, welche Stelle der Heiligen Schrift ich zur Erklärung auswählen solle, um bei dieser festlichen Gelegenheit allen meinen Zuhörern, von denen so viele besser als ich über die heilige Musik reden könnten, etwas ihrer gegenwärtigen Seelenstimmung Entsprechendes, Erleuchtendes und Erfreuendes zu sagen, so kam mir sofort ein Wort des Weltapostels in den Sinn: nicht das naheliegende Eph 5, 19: „Redet miteinander in Psalmen und Lobgesängen und geistlichen Liedern, singet und jubelt dem Herrn in euren Herzen," sondern jenes andere, allumfassende, wunderbar tiefe und reiche Wort: „Pietas ad omnia utilis, die Frömmigkeit ist zu allem nützlich; sie hat die Verheißung des gegenwärtigen und des zukünftigen Lebens." Ich will, so gut ich es in so großer Kürze, als hier geboten ist, mit der Gnade Gottes vermag, meinen hochverehrten und lieben Zuhörern zu erklären suchen, wie nützlich, wie notwendig die Frömmigkeit der kirchlichen Musik und ihren Pflegern, den komponierenden und exekutierenden, ist, nützlich für Zeit und Ewigkeit.

Unter pietas, das wir durch das Wort Frömmigkeit zu verdeutschen pflegen, verstanden die alten Römer jene starke, innige und ehrfurchtsvolle Liebe, die wir den Eltern, dem Vater, und weiterhin dem Vaterlande, das uns geboren hat, schuldig sind. Wenn

[1]) Prälat J. B. Heinrich von Mainz (1816–1891) zählt zu den verdientesten Geistesmännern und gelehrtesten Theologen des katholischen Deutschlands im 19. Jahrhundert. In den vielen und großen Wirren unserer Tage ist es dem Kirchenmusiker eine erquickende Labsal und eine fruchtbare Anregung, sich dieser abgeklärten und innerlichen Auffassungen Heinrichs über den Geist der Kirchenmusik zu erinnern. Die Predigt wurde gehalten bei Gelegenheit der 10. Generalversammlung des Allgemeinen Cäcilienvereins am 19. August 1884.

Digitized by Google

wir aber schon dem leiblichen Vater, dem irdischen Vaterlande solche fromme und ehrerbietige Liebe und liebende Ehrfurcht schuldig sind, wie viel mehr schulden wir solche fromme Liebe und Ehrfurcht Gott, unserm aller Vater, von dem, wie derselbe Weltapostel (Eph 3, 15) sagt, alle Vaterschaft stammt, und unserem ewigen Vaterlande, dem Himmel und seinem Vorhofe auf Erden, der Kirche des lebendigen Gottes?

Hiemit ist sofort offenbar, daß der echte Geist des religiösen, des kirchlichen Gesanges, der kirchlichen Musik kein anderer, als der Geist dieser heiligen und starken, dieser ehrerbietigen und anbetenden, und zugleich kindlich zutraulichen und kindlich freudigen Liebe zu Gott oder der pietas, der Frömmigkeit, sein kann. Von diesem Geiste der frommen Liebe zu Gott und der Sehnsucht nach seinem heiligen Tempel und dem himmlischen Vaterhause ist der Text der Psalmen Davids und der Gesänge des Alten Testamentes, dieser Vorbilder aller heiligen Lieder, erfüllt. Von demselben Geiste waren offenbar auch Ton und Melodie dieser heiligen Lieder durchdrungen, mochten sie in der festlichen Versammlung des Volkes auf dem Berge Sion oder in heiliger Einsamkeit auf den Höhen Judas erklingen. Und auch das kann keinem Zweifel unterliegen, daß nicht nur die Worte, sondern auch die Sangesweise dieser heiligen Lieder, welche der Heiland selbst und seine heiligste Mutter, welche die Apostel und Jünger gesungen haben, in die Kirche übergegangen ist und heute noch in ihren Grundtönen, in dem liturgischen Gesange weiterklingt.

Doch dringen wir noch tiefer in die Sinne jener pietas ein, wovon der Apostel redet. Dieses Wort bedeutet nicht nur die kindliche, sondern auch die väterliche Liebe. Die Vaterliebe geht aber der Kindesliebe, wie die Ursache der Wirkung, voran. Die kindliche Liebe ist schon in der Ordnung der Natur die Erwiderung der väterlichen Liebe. In noch höherem Grade gilt dieses in der übernatürlichen Ordnung. Wir könnten Gott nicht mit kindlicher Liebe lieben, wenn er uns nicht zuvor mit jener väterlichen Liebe geliebt hätte, womit er seinen ewigen Sohn liebt, zu dem er in ewiger Vaterliebe spricht: Mein Sohn bist du: heute, d. h. ewiglich habe ich dich gezeugt; und wenn er uns, da wir Sünder waren, nicht durch dieses seines Sohnes Menschwerdung und Kreuzestod zu seinen Kindern gemacht hätte: „So sehr hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen eingeborenen Sohn für sie dahingab." Daher bezeichnet wiederum derselbe heilige Paulus das Wesen des Christentums, der wahren und ewigen, allvollkommenen Religion als das „magnum pietatis mysterium", das große Geheimnis der Frömmigkeit, der göttlichen Vater- und Kindesliebe, welches „geoffenbart ward im Fleische, gerechtfertigt im Geiste, geschauet von den Engeln, gepredigt den Heiden, geglaubt in der Welt, aufgenommen in die Herrlichkeit." (1 Tim 3, 16.) Und nun wissen Sie bereits alles, was ich sagen will. Denn dieses magnum pietatis mysterium, das da in voller Wahrheit und Wirklichkeit in dem Allerheiligsten Sakramente des Altares gefeiert wird, bis der Herr wiederkommt, um die Welt zu richten und seinen mystischen Leib, die Kirche, in ewiger Verklärung zu vollenden; dieses große Geheimnis der Gottseligkeit, von dem der Doktor Angelikus singt: O sacrum convivium, in quo Christus sumitur; recolitur memoria passionis ejus; mens impletur gratia, et futurae gloriae nobis pignus datur — o heilig Geheimnis, in dem Christus genossen, seines Leidens Gedächtnis gefeiert, die Seele mit Gnade erfüllt und das Unterpfand der zukünftigen Herrlichkeit uns geschenkt wird — dieses höchste Geheimnis des Glaubens und der Liebe zu feiern, sage ich, ist die vorzüglichste, ist die eigentliche Aufgabe der heiligen Musik; das ist ihr Wesen und ihre Glorie, was kein menschliches Wort genügend auszusprechen vermag, in Tönen zu verkünden: den heiligen Schmerz über unsere Sünde und Christi Leiden, den seligen Jubel über unsere Erlösung und Christi Verherrlichung, die Ahnung und den Vorgeschmack der ewigen Glorie.

Solcher Gesang ist, wie jeder sieht, Gebet, innigstes, erhabenstes Gebet. Das Gebet aber muß aus dem Herzen, aus aufrichtig frommem Herzen kommen; sonst wäre es nicht Gebet, sondern geschehe, was der Dichter des Hamlet dem heuchlerischen König in den Mund legt:

Die Worte fliegen auf, der Sinn bleibt ohne Schwingen,
Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen.

Das Gebet nachahmen kann auch der Schauspieler; wirklich beten kann nur ein frommes Herz, und wo es sich um das liturgische Gebet der Kirche handelt, der wahrhaft und tiefgläubige katholische Christ. Hier haben wir den Unterschied zwischen echter und falscher Kirchenmusik. Ein musikalisches Genie, auch ohne Glauben, mag das Äußerliche der echten

Digitized by Google

Kirchenmusik nachahmen und die alten Tonformen mit seinem modernen naturalistischen Geiste erfüllen; echte Kirchenmusik produzieren kann nur ein Geist und ein Herz, das aus dem Glauben lebt und von heiliger Liebe beseelt und in die Tiefen der übernatürlichen Wahrheiten, in den Geist der heiligen Liturgie sich zu versenken vermag.

Das lehrt auch die Geschichte der heiligen Musik. Aus prophetischer und priesterlicher Inspiration entsprungen, geweiht und verklärt in der Kirche Jesu Christi, hat sie, nachdem der erste Sieg des Christentums über die Welt vollendet war, ihre Grundgesetze durch Gregor den Großen empfangen, den man mit seinem geistigen Vater Benediktus als den Vater der christlichen Kultur des Abendlandes bezeichnen kann. Das ist der Baum, aus dessen unsterblicher Kraft alle echten Blüten der heiligen Tonkunst hervorgingen, und zwar immer wieder in neuer Fülle und Schönheit, so oft in dem Wechsel der Jahrhunderte ein mächtiger Aufschwung des religiösen Lebens, ein neuer geistiger Frühling wahrer Frömmigkeit eintrat.

Seit den Zeiten des hl. Dominikus und hl. Franziskus und ihrer großen Schüler Thomas von Aquin und Bonaventura, gab es keinen herrlicheren Frühling einer wahren, kräftigen und freudigen Frömmigkeit, als das Zeitalter Palestrinas, Vittorias, Orlando Lassos. Es war das Zeitalter der großen katholischen Regeneration infolge des Konzils von Trient, das Zeitalter der großen Heiligen der neueren Zeit, welche für jeden, der Augen hat zu sehen, den Beweis vor Augen stellen, daß die Kirche, die allein den Namen der katholischen verdient und trägt, nie aufgehört hat, auch die heilige und deshalb die wahre Kirche zu sein. Denn wo die Heiligkeit ist, da ist auch die Wahrheit — und wo Wahrheit und Heiligkeit, da muß auch die wahre und heilige Schönheit sich finden.

Alle jene erlauchten Meister der heiligen Tonkunst, mögen sie wie Vittoria dem priesterlichen, oder, wie Palestrina und Lassus, dem Laienstande angehört haben, haben aus dem Strome der heiligen und nach Heiligkeit strebenden religiösen Begeisterung jener großen Regenerationsperiode auch ihre künstlerische Begeisterung geschöpft und all ihr Wirken war der Verherrlichung Christi und seiner Kirche geweiht. Es waren tiefgläubige, tieffromme, gottbegeisterte, betende Männer. Ein Beispiel genüge für alle. Palestrina war ein Schüler und Busenfreund des hl. Philippus Neri. Er komponierte vielfach die Gesänge, welche dieser himmelsfreudige Heilige, der Regenerator und bis zur Stunde der volkstümlichste Heilige Roms, mit seinen Schülern in seinem Oratorium und auf seinen geistlichen Spaziergängen sang. In den Armen des hl. Philippus Neri und unter seinem Beistande ist der größte aller kirchlichen Tondichter eines seligen Todes gestorben. Mir scheint, daß der unnachahmliche, geheimnisvolle Zauber und das sonnenhelle, himmlische Jubilieren der Musik Palestrinas aufs innigste mit jener hohen und freudigen Frömmigkeit zusammenhängt, deren Vorbild und Lehrmeister der hl. Philippus Neri gewesen.

Hochverehrte, liebe Genossen des Cäcilienvereines, auch der neue Aufschwung der kirchlichen Ton- und Gesangskunst, dessen Träger Sie sind, ist, wie jene zu Palestrinas Zeit, aus einem religiösen Aufschwunge, aus einer mächtigen Neubelebung des kirchlichen Geistes, der echten und übernatürlichen und christlichen Frömmigkeit hervorgegangen: denn auch wir leben — Gott sei tausendmal dafür gepriesen! — trotz aller Leiden und Kämpfe, ja kraft derselben, in der Zeit einer großen christlichen Regeneration. Ihr Streben ist eine Blüte derselben. Aber deswegen haben Sie auch in diesem heiligen Werke einen hohen Beruf, eine verantwortungsvolle Pflicht. Daß der Kultus auch in der Schönheit seiner äußeren Erscheinung der Heiligkeit und Herrlichkeit seines von Gott gegebenen Inhaltes entspreche, ist wie eine Grundbedingung, so auch ein untrügliches Zeichen des Aufblühens echter Frömmigkeit. Die wesentlichste und edelste Zierde des Kultus aber — mehr noch als himmelanstrebende Pfeiler und Bogen und erhabene Kuppeln, mehr noch als die Pracht frommer Bildwerke und die Harmonie der Farben, mehr als der Schmuck priesterlicher Gewänder und heiliger Gefäße — ist der heilige Gesang: denn er ist der verklärte Leib der heiligsten Gedanken des Geistes und der frömmsten Affekte des Herzens, der Ausdruck des heiligsten kirchlichen und priesterlichen Gebetes, von der Kirche selbst unauflöslich mit der feierlichen Darbringung des Opfers des Neuen Bundes und dem immerwährenden Gebetsopfer der hier auf Erden pilgernden Kirche verbunden.

Nun wohlan, um ein so heiliges Werk als produzierender und als ausführender Künstler mit Erfolg zu pflegen, dazu führt eine bloß natürliche Begabung und Kunstfertigkeit nicht, dazu ist nicht nur nützlich, sondern unbedingt notwendig jene pietas, jene Frömmigkeit oder Gottseligkeit, welche der Weltapostel preist, eine aufrichtige und starke, eine reine

Digitized by Google

und hohe und deshalb auch eine demütige Frömmigkeit: denn die Demut ist die Wurzel jener ehrfürchtigen und anbetenden Liebe, welche Gott gebührt, sie ist auch das Fundament jener ausdauernden Geduld, die allein Gutes und Großes zu schaffen vermag. Diese Frömmigkeit ist notwendig vor allem, weil nur ihr der Segen Gottes beschieden ist; sie ist aber auch notwendig, weil sie die Seele und das Wesen des heiligen Gesanges und der heiligen Musik selbst ist: denn diese ist nicht eine irdisch-natürliche, sondern eine himmlisch-übernatürliche Kunst, zu welcher die bloß natürliche Kraft, wie genial sie sei, sich nicht zu erschwingen vermag, sondern wozu die göttliche Gnade erleuchten und erwärmen muß. Nur die übernatürliche Frömmigkeit kann der heiligen Musik das verleihen, was ihr innerstes Wesen ausmacht, jenen Charakter des Übernatürlichen, den Abglanz des magnum pietatis mysterium, jene überirdische Begeisterung heiliger Liebe, sei es in der Trauer die Buße, sei es in dem Jubel der Begnadigung himmlische Freude, ohne welche sie sich nimmer zu der Höhe der alten Meister erheben wird; aber auch jene strenge und selbstentsagende Mäßigung, welche dem Heiligtume ziemt und ohne welche eine kirchliche Musik immer wieder verweltlichen und gleich anderen Künsten in die Üppigkeit bloßer Natur herabsinken und nach kurzer schimmernder Blüte in Naturalismus entarten und verkommen wird. Ohne solche hohe und heilige Strenge hätte der Freund des hl. Pilippus Neri wohl ein großer Virtuose, ein von der Welt bewunderter Komponist, nicht aber das große Vorbild und der unsterbliche Lehrmeister kirchlicher Gesangskunst werden können.

Daher rufe ich zum Schlusse den Geber aller Weisheit und Frömmigkeit an, den lebendigen und dreieinigen Gott, den Urquell und das Urbild, wie aller Wahrheit und Heiligkeit, so aller Schönheit und Harmonie: er wolle über die Mitglieder des Cäcilienvereins, die hier anwesenden und die abwesenden, den Geist jener Frömmigkeit ausgießen, die zu allem nützlich ist, die Verheißung des gegenwärtigen und des zukünftigen Lebens besitzt, und welche auch eins ist mit jener Weisheit, von der Salomon bekennt: „Alles Gute empfing ich mit ihr", und von der Jakobus spricht, daß sie „von oben herabkommt, und daß sie rein ist und friedfertig, bescheiden, nachgiebig, dem Guten hold, voll Barmherzigkeit und guter Früchte, und daß sie weder richtet noch heuchelt." (Jak 3, 17.) Diese echte, erleuchtete Frömmigkeit allein verleiht und bewahrt bei aller Freiheit und Lebendigkeit künstlerischen Strebens jene Eintracht und Einigkeit, durch welche die kleinsten Dinge groß werden, ohne welche aber das Größte zugrunde geht. Darum wollen wir auch zum Schlusse jedes Cäcilienfestes dasselbe beten, was die Kirche an jedem Osterfeste zuerst erfleht: Fac nos tua pietate concordes — mache uns durch deine fromme Vaterliebe einig, einig in frommer Bruderliebe, concordes, eines Herzens und einer Seele. Amen.

Zur Erinnerung an Adolf Geßner.

Von Pfarrer Blaser, Honstetten, Post Eigeltingen (Baden).

Am 20. Juni, abends 9 Uhr, entschlief drunten im Mittellande sanft im Herrn ein Mann, der es verdient, daß man seiner in Ehrfurcht gedenkt. Königl. Musikdirektor und Professor der katholischen Kirchenmusik a. D. im Städtischen Konservatorium zu Straßburg i. E., Adolf Geßner, starb in dem schönen Renchtale in Oppenau, wohin er sich zurückgezogen hatte, nach jahrelangem Leiden. Der Verstorbene war ein Rheinländer, in Bingen am Rhein geboren, der Sohn einer kleinen Beamtenfamilie. In den besten Jahren — er wurde nur 50 Jahre alt — hat der Tod sein Opfer geholt. Ein Schlaganfall hatte seiner kirchenmusikalischen Tätigkeit in Straßburg im Jahre 1913 ein Ziel gesetzt. Zu seiner und seiner zahlreichen Schüler und Freunde großen Freude erholte er sich jedoch wieder und konnte sogar noch monatelang seinem ihm lieb und teuer gewordenen Dienste nachgehen. Doch ein neuer Anfall nahm ihm seine letzte Kraft, und er mußte zu seinem großen Leidwesen seinen Dienst aufgeben. In Baden, in der würzigen Luft des Schwarzwaldes, umgeben und oft besucht von lieben badischen Freunden aus dem Klerus, hoffte er immer wieder gesund zu werden. Jedoch, Gott der Herr hatte es anders beschlossen.

Professor Geßner hatte das Gymnasium und die Regensburger Kirchenmusikschule absolviert. Er besaß ein großes Allgemeinwissen. Im persönlichen Verkehr war er ein guter,

Digitized by Google

lieber Mensch, der für einen gesunden Humor volles Verständnis besaß. Er war ein vornehmer, edler Charakter, ein überzeugungstreuer Katholik, der seinen Verehrern und Freunden im Elsaß und Baden in treuer Erinnerung bleiben wird. Als Katholik stellte er überall seinen Mann. Nur ein Beispiel: Als er als Lehrer am Konservatorium in Straßburg tätig war, machte man ihm die glänzendsten Anerbietungen, wenn er in etwa seiner katholischen Überzeugung nachgeben würde. — Allein Geßner blieb aufrecht. Im Gegenteil: Jetzt sah man ihn fast Sonntag für Sonntag an der Kommunionbank. Bei den P. Kapuzinern in Königshofen war er ein lieber und oft gesehener Gast. Auch aus seiner politischen Überzeugung hat Geßner nie einen Hehl gemacht. Er war Zentrumsmann aus Grundsatz. In Erinnerung ist mir noch ein Ereignis, das man mir seinerzeit erzählte. Geßner war schon schwer krank und trotzdem ließ er sich im Fahrstuhl an die Wahlurne führen.

Sein Hauptgebiet war jedoch seine Tätigkeit auf kirchenmusikalischem Gebiete. Und hier zeigte er so recht seine von zu Hause aus religiös gerichtete Stimmung. Geßners Musik ist religiös-kirchlich durch und durch. Der neueren kirchlich-musikalischen Richtung war er weniger hold. — Er wünschte und verlangte von allen seinen Schülern eine heilige Würde und Erhabenheit des Orgelspiels der Kirchenmusik an heiliger Stätte beim heiligen Dienste. Immer wußte er für die kirchlichen Klassiker zu begeistern. Der Meister selbst schaffte nur im Stile der Alten. Er wurde deshalb auch von manchen weniger verstanden. — Als Kirchenmusiker und Komponist hat der Verstorbene in der kirchenmusikalischen Welt des katholischen Deutschland einen geachteten Namen. Manche der verehrten Leser werden sich noch seiner Musikaufführungen auf dem Katholikentag in Straßburg erinnern. Sonst trat er weniger in der Öffentlichkeit auf. Seit Jahren war Geßner Referent für den Cäcilienvereins-Katalog. Als Komponist von zahlreichen kleineren und größeren Werken, weltlichen und kirchlichen Charakters, mehrerer Messen, darunter instrumentierte Messen, Motetten, fünf oder sechs Tedeums für Chor, Orgel oder Orchester, Litaneien, Liedern; als Pädagoge für Klavier und Orgeltechnik, als Lehrer für Harmonielehre, Liturgie und Orgelbaukunde, als langjähriger Organist an der katholischen Garnisonskirche in Straßburg hat sich Geßner unbestritten große Verdienste um die Musik, speziell um die katholische Kirchenmusik, erworben. Auch als Orgelsachverständiger in Orgelbaufragen galt sein Urteil viel in Fachkreisen. Es sei übrigens in diesem Zusammenhang auch erinnert an seinen Kampf in der Orgelbaureform. Seinen deutschen Orgelbau verteidigte er in einer eigenen Schrift gegen die elsässisch-französische Richtung.

Seine liebsten und für ihn die erhebendsten Stunden waren in seiner beruflichen Tätigkeit — wie er selbst oft gestand — jene Stunden, wo er als ausübender Künstler an der großen Orgel der Garnisonskirche saß und die heilige Liturgie des Meßopfers durch weihevolles Orgelspiel verherrlichen konnte. Seine Musik auf der Orgel war dann Musik im Stile der Alten, der Klassiker, Palestrina, Frescobaldi, Orlando usw., ernstes, erhabenes Spiel nach den großen Meistern J. S. Bach und Händel. Nie setzte er sich an die Orgel, ohne vorher gebetet zu haben. (Geßner hat ein eigenes Gebet für Sänger, Organisten und Dirigenten verfaßt.) Wie leid hat es dem guten Professor getan, als er seine geliebte Kunst nicht mehr zur Ehre Gottes, zur Erbauung der Gläubigen hat ausüben können! Oft hat er es seinen Freunden zu verstehen gegeben!

Nun hat der Tod — in diesem Falle war er wirklich ein Erlöser — das Leben dieses verdienten Mannes zum Abschluß gebracht. Du bist also, teurer Lehrer und Freund, von uns gegangen und in Bingen, am schönen Rhein, in deiner Heimat, haben sie dich ins Grab gelegt, aber in deinem Sinne und Geiste wollen wir fernerhin die heilige Kunst der Kirche, die Musica sacra pflegen. Wir sind dir dankbar. Dein Lehrerwort soll uns führen und leiten. In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum — auf dich, o Herr, habe ich vertraut, ich werde nicht zuschanden werden in Ewigkeit —, so oft hast du diese Worte vertont und mit innigem Glauben singend gebetet. Möge der Herr dir den Lohn geben! Ruhe in Gottes heiligem Frieden!

Digitized by Google

Stahl oder Bronze für Glocken?[1]

In der Frage, ob Stahl oder Bronze für Glocken zu bevorzugen sei, möchten die unterzeichneten zwei Leipziger Sachverständigen ihren Standpunkt kurz dahin aussprechen:

1. Es ist von Kennern nach unserem Wissen niemals angezweifelt worden, daß Bronze das edlere Material ist, das in jeder Beziehung, durch Wetterbeständigkeit, Bildbarkeit und Schönheit des Klanges, den Vorzug verdient.

2. Trotzdem hat es klanglich minderwertige Bronzeglocken vielfach gegeben, was bei der musikalischen Prüfung während der Beschlagnahme teilweise erschreckend zutage trat, so daß also auch von der Bronze die Hauptaufgabe der Glocke, einen schönen Klang zu vermitteln, nicht regelmäßig erfüllt wurde. Die Fehler lagen in unharmonischen Beitönen innerhalb der Einzelglocke oder in Unstimmigkeiten der Haupttöne oder Reibungen von Beitönen innerhalb des Geläutes.

3. Die Gußstahl- und Stahlgußglocken hatten schon vor dem Kriege an Bedeutung gewonnen, da der Stahlklang eine große Wucht und Stetigkeit aufweisen kann, unserer Beobachtung nach vielfach weiter trägt als Bronze und bei guter und sinngemäßer Ausführung sehr reine harmonische Hauptverhältnisse verbürgt. Seine bisherigen Nachteile waren: bei ungünstiger Ausführung eine dröhnende oder blecherne Wirkung meist in Verbindung mit zu hartem Anschlag, nötige Beschränkung in der Wahl der Harmonien wegen der schwer zu überwindenden harmonischen Starrheit und häufig geringere Poesiewirkung des Klanges namentlich der Einzelglocke infolge musikalisch ungünstigerer Mitwirkung der klangfarbebildenden höheren Obertöne.

4. Der neuere Stahlguß hat es ganz besonders erreicht, im Anschlag, in den Hauptverhältnissen der Beitöne und in der Klangfarbe noch größeren Wohllaut zu erzielen, wodurch die Konkurrenz des Stahles gegen die Bronze unserer Meinung nach noch berechtigter geworden ist, besonders in den tieferen und mittleren Tonlagen.

5. Trotzdem sind wir der Ansicht, daß eine Verallgemeinerung des Stahlgusses, wenn sie sich vermeiden läßt, vermieden werden sollte, daß aber nur wirklich gute Bronzegeläute aus diesem Wettstreit als Sieger hervorgehen möchten. Daß Stahlglocken nur bei Vermeidung von zu kleinen Geläuten guten Klang versprechen, wird von den Gießerfirmen selbst immer stärker betont. Ohne uns ganz auf Prof. Biehles Standpunkt in dieser Frage stellen zu wollen, bleibt das Ergebnis einer seiner letzten Veröffentlichungen („Die Bewertung der Bronze- und Gußstahlglocken", Dieskau 1918, S. 30) sehr zu beachten: „Bezüglich des Preises ist ohne Zweifel die Gußstahlglocke überlegen; bezüglich des Klangwertes besitzt die Bronzeglocke unter bestimmten Voraussetzungen Vorzüge. — Wägt man beides gegeneinander ab, so ist in der höheren Tonlage die Bronze vorzuziehen, in dem mittleren Gebiete sind beide Materialien gleichwertig, in der Tiefe ist Gußstahl überlegen."

Dr. Hugo Löbmann, Prof. Dr. Martin Seydel.

Gregors I. Schrift über Melodie und Rezitativ in einem Brief des Papstes Leo IV.

Von P. Cölestin Vivell O. S. B., Seckau (Steiermark).

(Schluß.)

III. Der Unterschied zwischen dem mailändischen und gregorianischen Gesang.

Da Leo IV. den Abt Honoratus aufgefordert hat, den melodischen und rezitativen Gesang seines Klosters zu vertauschen mit dem gregorianischen, mußte zwischen beiden ein bedeutender Unterschied obwalten. Welcher Gesang war daselbst in Gebrauch, der gelasianische oder der mailändische? Probst, Morin und Gastoué sind der Ansicht, daß der vorgregorianische Gesang nichts anderes war als der mailändische, gelasianische, mozarabische und gallikanische, und daß diese vier musikalischen Dialekte nur in unwesentlichen Dingen

[1] Die Frage ist so brennend geworden, daß wir gern diesem Urteil zweier Leipziger Herren Aufnahme gewähren. Wir kommen auf die Sache zurück. Anmerkung der Schriftleitung.

Digitized by Google

sich voneinander unterschieden. Das Kloster des Abtes Honoratius soll aber nach Morin die Abtei Farfa gewesen sein, welche, in den Sabiner Bergen gelegen, damals, trotz der Nähe des päpstlichen Sitzes, noch am mailändischen Gesange festhielt. Der Grund, warum daselbst dieser vor dem gelasianischen bevorzugt wurde, liegt darin, weil der in Mailand geborene Abt Petronax von Monte Casino, dem Mutterkloster von Farfa, das gregorianische Sakramentar und Antiphonar so mit ambrosianischen Zutaten gemischt hatte, daß beide „mailändisch" genannt wurden. Da die Gesänge von jung und alt auswendig gelernt wurden, so hielt es schwer, Änderungen in der Melodie vorzunehmen. Daher behielt man die eingewurzelten Gesänge bei bis ins 11. Jahrhundert hinein; denn im Chronikon Casinense berichtet der Mönch Leo Marsikanus († 1118), daß Papst Stephan IX. († 1058) dem Kloster Monte-Casino die fernere Verwendung des mailändischen Gesanges verboten habe (l. c. II 97, t. IV, p. 571; PL 173_{705} D; vgl. Gerbert De cantu I 255; Studien O. S. B. 1884 II 346). Wenn die Päpste, trotz der mit einer Veränderung verbundenen Schwierigkeiten, den Gebrauch des mailändischen Gesanges in Mittelitalien untersagten, so mußte er vom gregorianischen bedeutend abstechen. Worin bestand nun dieser Unterschied? Hierüber geben uns Aufschluß Ratulf von Tongern (De canon. observ. PL t. 78), Beroldus (Ordo, ed. Magistretti), Fabricius (Biblioth. lat.), Forkel (Gesch. d. Mus.), Gerbert (De cantu t. I und Script. I, II, III), Coussem. (Script. I—IV), Ambros (Gesch. d. Mus.), Pothier (Mélod. grég.), Paléogr. mus. v. Solesmes V, VI, Kienle (Studien l. c.), Gastoué (Origines), Wagner (Neumenkunde und Gesangsformen), Andoyer O. S. B. (Greg.-Bl. 1912, S. 74, 98) u. a. Diesen Quellen entnehmen wir folgendes:[1])

Bezüglich der Tonbuchstaben soll Gregor (im Antiphonar oder im Musiktraktat) für die sogenannten irregulären Tonarten nur drei Claves affinales (a, h, c), Ambrosius aber deren mehr verwendet haben (Ornithoparch. Mus. act. Microl. ed Schumann, p. 32; Vivell, Musiktraktat Gregors d. Gr. [MGr 70]; Cartus. mon. Tract. de mus. Couss. II 441b; MGr 69; Gerb. De cantu I 248, 254).

Ambrosius hatte noch die 14 Tonarten oder vielmehr Oktavenreihen des Boetius, Gregor dagegen soll die 8 Kirchentonarten eingeführt[2]) haben (Gastoué Origines 142, 147ss.; Tribune de S. Gervais, 1908, p. 9; Vivell im MGr 59, 60, 63 u. im Kirchenmusikal. Jahrb. XXIV, S. 34; Ambros., Gesch. d. Mus. II 46; La Fage, Dipht. mus., p. 317; Pal. mus. V u. VI; Gerb., De cantu I 203).

Der mailändische Psalmengesang unterschied sich vom gregorianischen dadurch, daß er weder am Anfang noch in der Mitte der Psalmverse wie der gregorianische, sondern nur am Schlusse eine Modulation hatte, der noch dazu nur in einem Sekund- oder Terzfall bestand. (Gerb., De cantu I 254 A. a.)

Alle fünf kleinen Horen wurden in Mailand unter derselben Antiphon gesungen, in Rom dagegen erhielt jede Hore durch den hl. Gregor eine eigene Antiphon. (Radulf X, 10.)

Die mailändischen Hymnen haben eine höchst einfache Melodie, die gregorianischen[3]) aber eine z. T. reich entwickelte.

In der mailändischen Messe wurde das Kyrie, Gloria, Credo und Sanctus nur syllabisch gesungen (Radulf X 23, Wagner, S. 75), und zwar vom Volk, nie aber das Christe eleison, zu Rom dagegen zuerst vom Priesterchor und dann vom Volk, desgleichen das Christe eleison. (Vivell, Liturgische u. gesangl. Reform;[4]) PL 77_{956}: Epist. l. IX 12; PL 78_{950}; Gerb., De cantu I 383).

Die mailändische Melodie war im allgemeinen in bezug auf die Tonart oft unbestimmbar, die gregorianische aber der Tonartenlehre regelrecht angepaßt. (Sigebert Gemblac, De script. eccl. b. Forkel, p. 165; Anonym. XI, Couss., Scr. III 441b; Greg.-Bl. 1912, Seite 60.)

---

[1]) Um Platz zu sparen, werden hier die Belege nur zitiert und der „Musiktraktat Gregors des Großen" hinfort mit MGr bezeichnet.

[2]) Diese alte Ansicht, die in neuerer Zeit verworfen wurde, hat sich als richtig herausgestellt durch Vergleichung der beiden Gesangsdialekte in der Paléogr. mus.

[3]) Die von Gregor verfaßten Hymnen waren nicht für die römische Kirche, sondern für sein Kloster S. Andreas bestimmt, aus dem sie durch den hl. Augustin nach England verpflanzt wurden. Der hl. Benedikt hatte nämlich für das Mönchsoffizium Hymnen vorgeschrieben. (Regula cap. 11, 12, 13, 17, 18; Migne PL t. 66).

[4]) Seckau, Gregorius-Verlag, 1904, S. 30.

Digitized by Google

Bezüglich der Formbildung war erstere kraftvoller, strenger und nicht selten ausgedehnter als die zweite, die milder und geordneter verlief. (Radulf X 12; Kienle a. a. O. S. 66; Gerb., Scr. I 272a).

Bei Ambrosius begegnet man noch der Chromatik und Enharmonik der altgriechischen Musik: aliquando vitiosa et maxime lasciviens et nimium delicata harmonia (Melodie) plura quam diximus semitonia quaerit. (Odo, De mus., Gerb., Scr. I 272a, 275a.)

Die einzelnen Gesänge betreffend, sind Responsorien des Offiziums bei Ambrosius vielfach unabhängig von der Tonartenregel, bei Gregor dagegen regelrechter und in manchen Fällen streng-konsequent, so z. B. müssen die Responsoriumsverse der dritten Tonart immer auf dem Tone c beginnen und in G schließen behufs leichteren Anschlusses an das zu wiederholende Responsorium, das auf dem Finalton schließt.

Die Responsorien der Messe des mailändischen Ritus (Psalmelli) unterscheiden sich von den gregorianischen durch den melodischen Bau, durch den Tonumfang und Tenor und durch die Schlüsse. (Gastoué, Cours théor. et prat., p. 144s.)

Der Alleluia-Gesang wird in Mailand nur an gewissen Tagen mit der Antiphon vor dem Evangelium verbunden; er vertritt nie den Traktus wie in Rom, der in Mailand „Cantus" heißt; er kommt überhaupt selten zur Verwendung und hatte anfangs keinen Vers, wogegen in Rom der Alleluia-Vers durch Gregor den Großen eingeführt wurde. (Wagner, Lit. Gesangsformen, 1910, S. 93.)

Im ganzen genommen ist der ambrosianische Gesang in den einfachen Stücken höchst einfach und in den verzierten über die Maßen verziert und mit Variationen überhäuft, die sich zudem oft fast schülerhaft wiederholen, im Gegensatz zum gregorianischen Stil, der sich auszeichnet durch weise Maßhaltung, stilgerechte Komposition, sorgfältigste Kleinarbeit, geistreiche Linienführung, Mannigfaltigkeit der Gesangsformen, sorgsame Wahrung ihrer Stilgattung, rücksichtsvolle Anschmiegung des Gesanges an die liturgischen Zeremonien, reiche, melodische Umkleidung des Textes, sanfte Wellenbewegung des rhythmischen Flusses, edlen Blütenschmuck der Solomelodien, Feingefühl im thematischen Aufbau und in der organischen Entwicklung, fruchtbare Abwechslung, einheitliche Gliederung, harmonische Bindung, gefühlvolle Ausdrucksfähigkeit und kunstvolle Verbesserung älterer Gesänge. Eine geschickte und sichere Hand hat hier ordnend, umgestaltend und ergänzend eingegriffen und so ein geniales Meisterwerk geschaffen, das der päpstlichen Sängerschule von Monte-Casino alle Ehre macht. (Wagner, Lit. Gesangsformen, 1910, S. 214f.; Vivell, MGr, S. 12—19.[1])

In Anbetracht der großen Vorzüge des gregorianischen Antiphonars findet man es begreiflich, daß Leo IV. den Abt Honoratus ermahnte, dieses Antiphonar gegen das ambrosianische[2]) einzutauschen und auch Gregors praktische Abhandlung über Melodie und Rezitativ zu beherzigen.

Da, wie oben bemerkt, ein Zeitgenosse Leos IV. dasselbe Wort „traditio" im Sinne von schriftlicher Erklärung gebraucht hat („Incipit traditio supra Regulam S. Benedicti quam Hildemarus tradidit") und Johannes Archikantor, der ein Schüler der Schüler Gregors des Großen und Abt des Klosters S. Martin war, wo Leo erzogen und ausgebildet wurde, ein Buch über Rezitativ und Melodie („De ritu legendi et canendi") geschrieben hat, das eine Abschrift oder Überarbeitung des Büchleins Gregors des Großen sein konnte, nämlich des „Libellus musicae Gregorii" (MGr 55), in welchem „Gregorius maxime de tropis tractavit" (MGr 56), so können die gegen Gregors Autorschaft vorgebrachten negativen Gründe nicht als abschließendes Endergebnis gelten. Die schriftliche Überlieferung, welche für den hl. Gregor spricht, wäre nur durch positive Zeugnisse zu erschüttern, nicht aber durch die negativen, d. i. durch den Mangel eines älteren Zeugnisses. Zahlreiche Belege sprechen ja für Gregor, keiner aber dagegen. Auch weist die mittelalterliche Literatur keinen Gregorius auf, dem der „Libellus musicae" zugeschrieben werden

[1]) Der gewaltige Abstand zwischen ambrosianischem und gregorianischem Stil ist nicht ohne Zwischenstufen denkbar, und diese finden sich auch wirklich vor in den von der Paléographie musicale II 5 veröffentlichten Stücke dreier Gradualien, die vielleicht dem hl. Gregor als Vorlage dienten, wie D. Andoyer O. S. B. im Gregoriusblatt 1912, S. 74 mit Recht vermutet, weil sie zwar gegenüber der ambrosianischen Lesart einen Fortschritt darstellen, aber noch nicht an die Kompositionskunst der gregorianischen Lesart heranreichen.

[2]) Mit „ambrosianisch" bezeichnete man nicht bloß den mailändischen, sondern überhaupt den vorgregorianischen Gesang.

Digitized by Google

könnte, als Gregor I. oder dessen Primizerius. „Wohin käme man mit der Geschichte überhaupt, wenn alles als Sage angesehen werden müßte, was überliefert wird!" (Professor P. Wagner, Liturgische Gesangsformen, 1910, S. 197.) „Unsere Zeit ist groß darin, Männern, denen die Tradition besondere Verdienste zuschreibt, dieselben vermittelst einer manchmal allzu kühn operierenden historischen Kritik abzusprechen." (Riemann, Gesch. d. Musiktheorie, S. 51.) „Die Hyperkritik ist gleich verwerflich wie die Kritiklosigkeit und Leichtgläubigkeit." (Kihn, Enzyklopädie u. Methodol. der Theol., 1892, S. 295.)

Der Umstand, daß im Registrum der Werke Gregors des Großen dessen Libellus musicae nicht aufgeführt ist, kann nicht als Beweis gegen dessen Echtheit gelten, weil auch das Schreiben Leos IV. an Honoratus über Gregors gesangliche Reform nicht im Registrum der Briefe Leos IV. erwähnt ist und jetzt erst aufgefunden und bekannt wurde, wogegen der Libellus musicae des hl. Gregorius schon um das Jahr 1000 zitiert wird. Wie Gregors Schrift De cursu stellarum erst vor einigen Jahrzehnten entdeckt wurde (s. Bäumer Gesch. des Breviers, 1895, S. 161), kann auch sein Libellus musicae noch an das Licht kommen.

J. Diebold fünfzig Jahre Chordirektor.

Johannes Diebold, Kgl. Musikdirektor, Chordirektor und Organist an St. Martin zu Freiburg im Breisgau, feierte Sonntag, den 15. Juni, sein goldenes Dirigentenjubiläum. Einem ausführlichen Bericht der „Freiburger Tagespost" (1919, Nr. 271, Montag, 16. Juni) entnehmen wir die folgenden Mitteilungen:

Der hochgeschätzte Kirchenmusiker und Komponist wurde am 26. Februar 1842 als Lehrerssohn in Schlatt bei Hechingen (Hohenzollern) geboren. Den ersten Unterricht im Klavierspiel erhielt der Sechsjährige von seinem musikalisch begabten und gebildeten Bruder und dem Hechinger Stadtpfarrorganisten Bachmann, dann vom Fürstl. Hofmusiker Jägerhuber (Violine) und vom Hofkapellmeister Seyfriz (Klavier und Generalbaß). Im 13. Jahre erhielt der Knabe den Organistendienst an der Hechinger Filialkirche Beuren, vom 17. Jahre ab genoß er den Unterricht des Königl. Musikdirektors Michael Töpler am Lehrerseminar in Brühl (bei Köln), wirkte dann fünf Jahre als Lehrer und Chorregent und Gesangvereinsdirektor in Gammertingen (Hohenzollern) und wurde schon damals zum Erzbischöflichen Orgelbauinspektor für die hohenzollernschen Lande ernannt und fungiert als solcher nun auch in Baden. 1868 begab sich der strebsame Musiker zur Erweiterung und Vollendung seiner Studien an die Kirchliche Musikschule nach Freiburg, an welcher er auch als Lehrkraft baldigst Verwendung fand. Im Frühjahr 1869 ward ihm die Stelle des Chordirektors und Organisten an der 2. Pfarrei St. Martin daselbst übertragen, in der er bis heute die schätzenswerteste, fruchtbarste Tätigkeit entfaltet. Einen Ruf (1870) an das Lehrerseminar und an die Kathedrale in Metz und später an das Straßburger Konservatorium (für die gesamte kirchenmusikalische Abteilung) hat Diebold ausgeschlagen. Der von ihm (1869) vorgefundene St. Martinschor zählte sechs Mitglieder, bald aber 60 und zuletzt 80, bei großen Konzerten über 100—120 Mitwirkende. Nebst seinem überaus reichen kirchlichen Repertoir alter und neuer Meister brachte derselbe in zwei bis drei Jahreskonzerten nicht nur eine große Anzahl deutscher und englischer Madrigalen, sondern auch die besten Chorwerke der Neuzeit und hie und da auch ein Oratorium von Händel, Mendelssohn, Schumann usw. zur Aufführung.

In kompositorischer Richtung war Diebold in ca. 130 erschienenen, oft mehrbändigen, umfangreichen Werken mit bedeutendem Erfolg einer ernsten, gehaltvollen Kirchenmusik zum Durchbruch zu verhelfen bestrebt; er hat auch auf dem Gebiete weltlicher Musik an Chören und Sololiedern anerkannt Vorzügliches geschaffen. Seine Verdienste um die Hebung kirchlicher Tonkunst haben von höchster Stelle ehrende Anerkennung gefunden, zuerst in einem Dankschreiben des Kardinal-Staatssekretärs Rampolla (Jubiläumsmesse, Leo XIII. gewidmet), durch Verleihung des silbernen Kreuzes Pro Ecclesia et Pontifice, später in einem Handschreiben des Papstes Pius X. für sein großes internationales Orgelwerk „Moderne Meister" in drei Bänden, das in mehreren Auflagen die Runde um die Welt gemacht hat. Auch sonst wurden dem Künstler die mannigfachsten Ehrungen zuteil.

1896 wurde der eifrig strebende Künstler und Komponist vom akademischen Senat der Berliner Hochschule zum „Königl. Musikdirektor" ernannt und vom Kultusministerium durch Diplom ausgezeichnet. Über Diebolds „Legende des hl. Bonifatius", Op. 75, für Chöre, Solis und großes Orchester hat sich in längerer Abhandlung der geistvolle Wagnerschriftsteller P. Theodor Schmidt S. J. in den „Stimmen von Maria Laach" in den höchsten Lobsprüchen ergangen. Das Werk wurde auch bald in neun deutschen Musikstädten mit glänzendem Erfolg aufgeführt, während sein ähnlich angelegter „Benediktus" bis jetzt in der Zeiten Ungunst Manuskript geblieben ist; desgleichen „Das hohe Lied". Sein Opus 90: „Das Meer", hat in Freiburg, Basel, St. Gallen, Wien usw. wahrhaft Eklat gemacht. Sein größtes oratorisches Werk, „5 Lamentationen" betitelt, voll dramatischer Kraft, harrt ebenfalls eines Verlages. Größere Vor- und Nachspiele über deutsche Kirchenlieder, meist „Einheitslieder" der bedeutendsten Orgelkomponisten (deutsche

Digitized by Google

und außerdeutsche) sind der Veröffentlichung nahe. Seine Liederbücher „Cäcilia I und II“ und „Deutsche Sängerhalle“, haben zum Teil acht große Auflagen erlebt.

Von ca. 40 Messen sind besonders hervorzuheben: die beiden Papstmessen und die neueste bei Schwann in Düsseldorf erschienene Friedens-Festmesse. Außerdem „Miserere“ (4–7stimmig), „Deutscher Psalm 38“.

Von Orgelkompositionen und Sammlungen: Orgelalbum Moderne Meister (international), 3 große Bände bei Junna in Leipzig (4. Band in Vorbereitung). Dann: „Der katholische Organist im Hochamt“, Requiem und Vesper, 3 Bände, bei Pustet. Ferner: 100 Orgelstücke deutscher Meister, Feuchtinger und Gleichauf, Regensburg. Im gleichen Verlag: 175 Orgelstücke für den Gottesdienst, und 20 größere Orgelstücke (neu); ferner 26 größere Orgelstücke (Festorganist) und weitere 20 Orgelstücke bei Pustet.

Neuere Messen (und Requiem), Eucharistische und außerliturgische Gesänge sind meist 2–3stimmig mit obligater Orgel, mehr modern, aber künstlerisch ungleich höher stehend als vieles Frühere, mehr praktischen Zwecken Gewidmete. R.

* * *

Inmitten seines trefflichen Chores und zahlreicher Gäste konnte Herr Musikdirektor Joh. Diebold am gestrigen Sonntagabend im oberen Saal des Ganterbräu sein goldenes Dirigenten-Jubiläum feiern. Die Feier sollte nur schlichten Charakter tragen, sie gestaltete sich aber um so herzlicher und ehrender für den Jubilar. Ein überaus reichhaltiges Programm wickelte sich in kurzer Zeit ab. Der Kirchenchor St. Martin unter Leitung von Herrn Lehrer Schreiner erfreute mit verschiedenen stimmungsvollen Vorträgen und zeigte damit, daß er auf dem Weg, den ihm sein Jubel-Dirigent gewiesen, erfolgreich weiterschreitet. Herr Schreiner trug dann noch das „Ave Maria“ auf dem Cello wirkungsvoll vor. Neben den Chören und Musikstücken trugen auch mehrere Einzeldarbietungen zur Unterhaltung der Anwesenden bei. Unser allverehrter Schwarzwalddichter, Herr August Ganther, widmete dem Jubilar einen kernigen Festspruch, den wir am Schlusse zum Abdruck bringen.

Neben Musik und Poesie kam auch das gesprochene Wort zur Geltung. Es wurden im Verlaufe des Abends verschiedene Ansprachen gehalten, in denen das verdienstvolle und erfolgreiche Wirken des Jubilars die verdiente Anerkennung fand. Herr Stadtpfarrer Knebel eröffnete den Reigen der Reden. Als Stadtpfarrer der St. Martins-Pfarrei begrüßte er die Anwesenden und rühmte dann die Leistungen des Chores, in dem ein Kapital von gewaltiger Größe investiert sei, das in den 50 Jahren von dem Jubilar und den Mitgliedern des Chores gesammelt wurde. Der Dank der Chormitglieder an seinen Dirigenten könne nicht besser zum Ausdruck gebracht werden als in dem Vorsatz, auch künftig fleißig mitzuarbeiten und das Werk weiterzuführen, auf daß noch Größeres und Besseres geleistet werde. Nicht nur Verstandsmusik, sondern auch gemütvolle Musik werde vom Dieboldschen Chor gepflegt. Redner schloß unter herzlichen Dankesworten für das bisher Geleistete mit dem Wunsche, daß dem Jubilar noch viele glückliche Jahre beschieden sein mögen. Nach einem sinnigen Gedicht hielt Herr Domkapitular Brettle die Festrede. Man habe alle Veranlassung, den Jubeltag des verehrten Dirigenten zu feiern. In einem Rückblick gab der Redner einige Beispiele von den Auswüchsen der Kirchenmusik und der merkwürdigen Gottesverehrung in früheren Zeiten. Meister Diebold habe sein ganzes Leben treu im Dienste der heiligen Liturgie gewirkt und die heiligen Gesetze der Gottesverehrung eingehalten. Er war einer der ersten Vorkämpfer für die Verbesserung der Kirchenmusik, und das müsse man ihm hoch anrechnen. Es mußte mit vielem aufgeräumt werden, und da war es Meister Diebold, der landauf, landab gezogen ist und Kurse im Orgelspiel abhielt. Es entstand so eine ganz andere Richtung in der Kirchenmusik. Zwischen Profan- und Kirchenmusik bestehe eine unüberbrückbare Kluft. Die Kirchenmusik sei auch in ihren Noten gebunden, die müsse hinlenken zum Altar, nicht ablenken vom Altar. Er schätze auch die Kompositionen Diebolds sehr hoch; das sei edle, erhabene Musik. Wie viele Herzen habe Diebold in seiner langen Tätigkeit hin zu Gott gelenkt. Die Musik Diebolds sei ernst, würdig und dem Heiligtum angemessen. In der Idealisierung der Kirchenmusik habe er Hervorragendes geleistet. Für all das, was er geleistet, sei man ihm zu großem Danke verpflichtet. Er schloß mit dem Wunsch, daß es dem Jubilar vergönnt sein möge, noch viele Jahre in alter Treue zur Ehre Gottes und zur Erbauung des Volkes zu wirken. Gott werde es ihm drüben im Jenseits lohnen!

Namens des Kirchenchores St. Martin erstattete Herr Löffler dem Jubilar den herzlichsten Dank ab für all das Gute, Schöne und Erbauende, das er in den Proben und Aufführungen dargeboten hat. Der Chor habe unter Diebolds Leitung Wunderbares geleistet und der Dank dafür könne nicht groß genug sein. Als äußeres Zeichen des Dankes überreichte er dem Geehrten als Geschenk des Chores ein prächtiges Münster-Album und bat die Mitglieder, den Dirigenten auch weiter zu unterstützen durch fleißigen Besuch der Proben.

Für all die Beweise der Wertschätzung, Liebe und Verehrung dankte der Jubilar in schlichten Worten allen. Sein Dank galt nächst Gott der hohen Kirchenbehörde, dem Herrn Stadtpfarrer, den Mitgliedern des Cäcilienvereins und des Kirchenchores von St. Martin und einigen verdienten Chormitgliedern. Sein Dank klang aus in eine Aufforderung zum fleißigen Probenbesuch. — Herr Domkapellmeister Schweitzer zollte dem Jubilar warme Worte der Anerkennung und des Dankes für das Geleistete auf dem Gebiete der Musik. Er hob die Bedeutung der Musik für das Volk hervor. Wo gute Musik sei, gebe es auch gute Menschen. Es sei schönes, reines, lauteres Gold, herrliche Perlen der Musik, die uns der Jubilar in seiner bisherigen Tätigkeit geboten habe. Dafür müsse man ihm dankbar sein. Der Zweck der Kirchenmusik sei ein doppelter: einerseits die Lobpreisung des Allerhöchsten, andererseits die Erbauung der Menschen. Die

Digitized by Google

Musik des St. Martin-Kirchenchores sei immer ein Vorbild guter Kirchenmusik gewesen. Auch als Organist sei Diebold ein Künstler. Auch für das, was Diebold als Komponist geleistet habe, gebühre ihm der allseitige Dank. Im Namen des Domchores beglückwünsche er den Jubilar.

Gebe Gott, daß unser Jubel-Dirigent im Silberhaar noch viele Jahre im Dienste der Gottesverehrung auf dem Gebiete der Kirchenmusik tätig sein kann! B.

* * *

Festspruch zu Herrn Musikdirektor Diebolds Jubelfest, 15. Juni 1919.

Gruß dir, Gefeierter! Gruß, Meister dir!
Sieh dichtgedrängt die Schar der Freunde hier,
Die freudig ihre Lieb' dir zu bekunden,
Sich eingefunden.

Wo ist ein zweiter, der sich rühmen kann,
Dasselbe Schiff als mut'ger Steuermann
Gelenkt zu haben treu ein halb Jahrhundert,
Geehrt, bewundert?

Wie immer auch gewogt der Zeiten Meer,
Du standest mannhaft, unentwegt und hehr.
Du dientest, allzeit abhold dem Gemeinen,
Dem Hohen, Reinen.

Stolz darfst du schau'n auf deinen Lebenspfad.
Aus streutest du, ein Sämann, gute Saat.
Und siehe! herrlich ist sie aufgegangen
In Pracht und Prangen.

Wie manche Seele hat dein Sang entzückt,
Erquickt, beglückt und schalem Tun entrückt!
Wie manchen Sinn hob er in fernste Ferne, —
Ins Reich der Sterne!

Nicht an die Scholle blieb dein Werk gebannt,
Was du geschaffen, drang ins weite Land.
Manch Lied, aus tiefstem Herzen dir entsprungen,
Lebt, wird gesungen.

Auf dir hat eine güt'ge Hand geruht.
Du schrittest deinen Weg in sich'rer Hut.
Kraft, heil'ge Kraft, die Menschen zu erheben,
Ward dir gegeben.

Mög' dir der Himmel ferner huldvoll sein;
Mög' er, der Gnaden Urquell, dir verleih'n
Noch viele ungetrübte, viele klare,
Lichtreiche Jahre.

August Ganther.

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. Das Gregoriushaus in **Aachen** teilt folgende hübsche Einladung zu der Mittwoch, den 23. Juli d. J. veranstalteten Schlußfeier mit: 1. Skop, W. F., Toccata in H. 2. Mendelssohn, F., Orgelsonate in F. 3. Graduale und Alleluja von Fronleichnam, Choral. 4. Nekes, F., Confirma hoc, dreistimmiges Motett. 5. Bach, J. S., Fantasie und Fuge in G (Breitk. Nr. 14). 6. Guilmant, A., Orgelsonate in C, Op. 56. 7. Christus fährt auf (Diözesangesangbuch Nr. 68). 8. Cohen, C., Kompletpsalmen im 7. Ton, Op. 17a, vierstimmig. 9. Reger, M., Toccata und Fuge in A aus Op. 80. 10. Bach, J. S., Toccata und Fuge in F (Breitk. Nr. 17). 11. Graduale, Alleluja und Sequenz von Ostern, Choral. 12. Vittoria, L. Th., Domine non sum dignus, vierstimmiges Motett. 13. Rheinberger, J., Orgelsonate in Des, Op. 154.

2. Der katholische Kirchenchor **Pforzheim** (Leitung: Oberlehrer Haaf) veranstaltete Sonntag, den 1. Juni d. J. eine kirchenmusikalische Aufführung mit der nachstehenden Vortragsfolge: Erster Teil: 1. Fuge in A-Moll (Orgel), J. E. Eberlein. 2. „Es ist genug!" Arie aus „Elias" (Bariton), F. Mendelssohn. 3. Andante religioso (Cello), Fr. Thomé. 4. Lieder für Bariton: a) Pax vobiscum, Fr. Schubert; b) Meine Seele ist stille zu Gott, R. Emmerich. 5. Für Cello: a) Resignation, W. Fitzenhagen; b) Air, J. Mattheson. 6. Für Orgel: a) Allegretto in G-Moll, F. Steinhart; b) Pastorale in F-Dur, M. Reger. 7. Missa septima in A für gemischten Chor und Orchester, Dr. A. Faist. 8. Allegro in C-Moll (Orgel), A. Guilmant. — Das Karlsruher „Katholische Gemeindeblatt" brachte (1919, Nr. 23, 8. Juni) einen sehr anerkennenden Bericht über diese „eindrucksvolle musikalische Kundgebung".

3. **Wien.** Der Sängerbund „Dreizehnlinden" brachte unter seinem tüchtigen Leiter Ferdinand Habel am Gründonnerstag in der Dominikanerkirche zur Aufführung von Palestrina ein Pater noster (achtstimmig), ein Laudate Dominum (fünfstimmig) und das Stabat mater (achtstimmig); von J. Handl ein Planxit David (achtstimmig); von Lotti ein Crucifixus (achtstimmig); von Allegri das zweichörige (vier- und fünfstimmig) Miserere. Bravo!

Aus Zeit und Leben.

1. In **Eichstätt** hält unser ausgezeichneter Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann vom 4. August vormittags bis 6. August abends einen Kursus für polyphonen Gesang, in dem vor allem Palestrina, Orlando di Lasso und Haßler, näherhin der Stil dieser Meister in Messe, Motett und Madrigal behandelt werden. Die Kursteilnehmer bilden selbst einen gemischten Chor; Teilnehmerbeitrag für alle drei Tage zusammen 6 Mark. — Diese Art, das Verständnis und die Liebe für den klassischen Vokalsatz

Digitized by Google

zu pflegen und zu fördern, ist sehr nachahmenswert. Unsere „kirchenmusikalischen Kurse" litten vielleicht manchmal an einem Zuviel. Bei der Beschränkung auf eine bestimmte Gattung der Kirchenmusik sind wohl eher tüchtige und dauerhafte Erfolge zu gewinnen.

2. In der Benediktinerabtei **Ettal** starb am 26. März d. J. unerwartet P. Hugo Gaißer O. S. B., der hervorragende Kenner zumal des römischen und griechischen Kirchengesanges. R. I. P.

3. **Heidelberg.** Generalmusikdirektor Philipp Wolfrum, der Heidelberger Universitäts-Musikdirektor und musikalische Leiter des Heidelberger Bachvereins, ist am 8. Mai in Samaden (Schweiz), wo er zur Erholung weilte, gestorben. Geboren am 17. Dezember 1854 in Schwarzenbach (Oberfranken), war er Schüler von Rheinberger, Büllner und Bärmann. Nach langjähriger Tätigkeit als Seminarmusiklehrer in Bamberg kam er als Musikdirektor an die Heidelberger Universität, die ihn nach seiner 1891 erfolgten Promotion zum ordentlichen Professor der Musikwissenschaften ernannte. Sein Weihnachtsmysterium 1899 zeigt Ansätze eines neuen Oratorienstils. Als Dirigent nahm er nacheinander die Propaganda für Brahms, Liszt, Berlioz, Strauß und Max Reger auf.

4. In **Tourcoing** (Nordfrankreich) soll vom 21. bis 28. September 1919 ein internationaler Musikkongreß stattfinden. Wir sind gespannt darauf, bis zu welchem Grade sich die „Internationalität" dieser Tagung erstrecken wird.

Im Lesezimmer.

1. Die **Analyse des Glockenklanges** von Johannes Biehle, Charlottenburg-Bautzen. Erschienen im „Archiv für Musikwissenschaft", 1. Jahrgang, 2. Heft 1918. Bückeburg und Leipzig.

Professor Biehle ist den Lesern des Cäcilienvereinsorgans kein Fremdling. Wiederholt hat er zur Feder gegriffen, um die Glockenfrage zu klären, praktische Vorschläge zu machen, oder die Schwierigkeit des Problems zu beleuchten. Aus allen Veröffentlichungen spricht gründliche, auf wirklicher Forschung beruhende Sachkenntnis und eine Begeisterung für die große Aufgabe, die hinreißend wirkt.

Als Zweck seines erst kürzlich erschienenen Werkes wird der Versuch bezeichnet, die bisher fehlende Verbindung der Fachwelt zur Wissenschaft anzubahnen, das geheimnisvolle Wesen der Glocke aufzudecken und dabei dem großen Kreise der an der Glocke Beteiligten zum Bewußtsein zu bringen, daß der Kern der Glockenfrage auf dem Gebiete der Akustik liegt und daß von hier aus ihre Behandlung zu erfolgen hat.

Der erste Teil dient der Einführung in das Problem. Die Schwingungsgesetze eindimensionaler Körper: Luftsäule in der offenen und gedeckten Pfeife, Saite, Stab (Stimmgabel) — und zweidimensionaler Körper: Membrane, Platte, Zylinder, Ring, hohe Halbkugel — werden aus der Eigenart der Schwingungen abgeleitet und die Obertöne eines jeden Klanges mathematisch festgestellt. Besonders dankenswert und lehrreich dabei ist die übersichtliche Zusammenstellung der im Bereiche von sieben Oktaven entwickelten Zahlenreihen in einer Tabelle, in der die Schwingungsverhältnisse der Intervalle auf einen Grundton bezogen, in Oktaven und Oktaventeile umgewandelt und die entsprechenden Zahlen als Längen aufgetragen worden sind. Als Maßstab wurden chromatische Skalen in temperierter und mathematischer Stimmung beigefügt.

Nach Würdigung der Verdienste des genialen Physikers Lord Rayleigh, der zuerst auf die Verwandtschaft zwischen Glocke und Platte in der Bildung von Knotenlinien in zweierlei Gestalt hinwies, bezeichnet Verfasser als Mittel zur exakten Bestimmung der Tonhöhe Präzisionsgabeln besonderer Konstruktion und ein von ihm ausgebildetes Verfahren, die an den Glocken abgenommenen Teiltöne auf photographischem Wege zu bestimmen. Mehrere Klanganalysen von Glocken in graphischer Darstellung zeigen, wie die eigenartige Form der Glocke akustisch als Veredelung der Platte anzusehen ist.

Ein besonderer Abschnitt wird dem System der Analyse gewidmet und damit zugleich eine physikalische Ableitung und Begründung der technischen Ausdrücke für die Bezeichnung der Töne in der Harmonie einer Glocke aufgestellt. Bekanntlich treten beim Läuten zweierlei Töne der Glocke hervor, die schon in der Art ihrer Erregung, in Stärke und Dauer grundsätzliche Verschiedenheiten aufweisen. Dem Schlagtone als einem „imaginären" Tongebilde treten die Eigentöne als „reelle" Tonformen gegenüber. Letztere stehen in ihrer Höhe unverrückbar fest und sind mit großer Schärfe bestimmbar. Verfasser nennt sie die „akustischen Konstanten". Der tiefste Ton dieser Reihe heißt „Unterton", der zweite „Grundton". Auf letzterem bauen sich die „Obertöne" auf, deren erster, die Terz, je nach seiner Art recht eigentlich den Gesamtcharakter des Tonkomplexes als Moll oder Dur bestimmt und deshalb „charakteristischer Ton" der Glocke oder kurz „Charakteristik" genannt wird. Die Mischung von Schlagton und Grundton ergibt den „Hauptton", der sich um so wirksamer geltend macht, je weniger jene beiden Töne differieren. Die Konstanten als Bei- oder Nebentöne zu kennzeichnen, läßt deren Rangverhältnis untereinander außer acht. Der Ausdruck „Kombinationston" ist physikalisch nicht haltbar; neuerdings auftretende unklare Bezeichnungen wie Summ- und Brummtöne sind zu verwerfen. Gerade die Ergebnisse des Systems der Analyse sind für die Fachwelt von grundlegender Bedeutung, weil auf diesem Gebiete ein verwirrendes Durcheinander herrscht. Es wäre dringend zu wünschen, daß mit der Anerkennung der Berechtigung der gewählten Benennungen auch diese selbst sich allgemein durchsetzten.

Digitized by Google

Die Feststellung eines Glockenklanges nach Zahl und Höhe mit Hilfe der Präzisionsgabeln ermöglicht zwar einen Einblick in die Struktur des Klanges, aber nur nach der qualitativen Seite. Zur Bestimmung des Vergleichswertes für die Güte der Glocken untereinander aber ist eine Untersuchung quantitativer Art, die die Amplitüden (Schwingungsweiten) der Teilschwingungen festzulegen versucht, erforderlich.

Das Ohr besitzt die wunderbare Fähigkeit, diese komplizierte Bewegungsform naturgetreu in ihre Komponenten zu zerlegen, wenn dies auch nur in den seltensten Fällen dem Hörer zum Bewußtsein kommt. Um aber trotzdem diese kleinen Teilschwingungen praktisch zur Darstellung zu bringen, wendet Professor Biehle ein photographisches Aufnahmeverfahren an, das, rein mechanisch betrachtet, einen höchst interessanten Einblick in die verschiedenartigen Möglichkeiten der Entstehung von Teiltönen gewährt. In hohem Grade anziehend gestaltet sich die eingehende Darstellung dieses Verfahrens und der damit erzielten Erfolge, wobei der Verfasser selbst betont, daß es noch bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden gilt, bevor das Glockenproblem als gelöst zu betrachten sein wird.

Die schon früher vom Verfasser aus der Fülle seines Untersuchungsmaterials herausgearbeiteten Klangtypen der idealen, normalen, verminderten und übermäßigen Glocke sind mit ihren Schwingungszahlenverhältnissen in einer Tabelle übersichtlich zusammengestellt. Ein gleiches geschah zur ungefähren Feststellung der quantitativen Seite durch Gegenüberstellung der Schwingungszahlen und der Amplitüde der Glockenteiltöne. Was für Unterschiede sich dabei herausstellen, ergeben Schaubilder mit Darstellungen von Klangkurven der einzelnen Rippen und der Art ihrer Entstehung.

Am Schlusse faßt Professor Biehle noch einmal die Aufgabe, die er sich diesmal stellte, dahin zusammen, daß der Fachwelt gezeigt werden solle, wo die Bemühungen zur Klärung des Glockenwesens und der Abhängigkeit von Glockenform und Rippenform in Wirklichkeit einzusetzen hätten und daß er das Interesse von der Oberfläche auf die Psyche der Glocke gelenkt zu sehen wünsche.

Die in geschmackvoller Aufmachung erschienene Schrift stellt einen neuartigen und überaus wertvollen Beitrag zur Frage des Glockenstudiums dar. Sie kann und will nicht leichthin gelesen sein, nein, man muß sich mit vollem Ernst in ihr Studium vertiefen, wenn man wirklichen Gewinn daraus schöpfen will. Manchem Leser werden erst jetzt das Wesen und die Aufgaben der wahren Glockenkunde zum Bewußtsein kommen. Darum: Nimm und lies!

* * *

2. In der Abhandlung „Über Glockenprüfung" in Heft 9/10 v. J. dieser Zeitschrift hat Herr Dr. Löbmann zu der Forderung, Glockenprüfer durch Besuch von geeigneten Vorlesungen und durch theoretische Belehrungen heranzubilden, einen Standpunkt vertreten, der keinesfalls ungeteilte Zustimmung gefunden haben dürfte.

Daß man unter Voraussetzung der erforderlichen musikalischen Qualifikation Glockenhören praktisch nur an Geläuten lernen könne, daß der Anschluß an einen in solchen Dingen erfahrenen Fachmann vorteilhaft sei, wird niemand bestreiten. Aber ebenso selbstverständlich ist auch, daß ein gediegenes und gründliches Eindringen in die Theorie des Glockenklanges unter sachkundiger Führung jedem unentbehrlich ist, der mit dem Wiederaufbau unseres Glockenwesens zugleich auch einen Fortschritt in der Entwickelung der Glockengießerei als Kunstgewerbe erstrebt. Wie überaus wichtig dieser zu erstrebende Fortschritt ist, tritt mit unabweisbarer Notwendigkeit aus den Darlegungen Professor Biehles in vorstehend besprochenem Werke zu Tage.

Theorie und Praxis müssen einander ergänzen, eines muß aus und mit dem anderen wachsen, wenn das Urteil des zur Glockenprüfung Berufenen als wirklich fachmännisch gewertet werden soll. Darum muß an der Forderung, die auch eine gründliche theoretische Ausbildung des Glockenprüfers erstrebt, unbedingt festgehalten werden.

Das Verlangen nach einer gediegenen theoretischen Schulung wächst stetig, und es dehnt sich der Kreis derer, die es lebhaft bedauern, daß die widrigen Zeit- und Verkehrsverhältnisse die Eröffnung des ersten der geplanten und vorbereiteten Kurse bisher unmöglich gemacht haben.

Otto Janson, Erfurt.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Griesbacher, P.**, Op. 201a. Deutschlands Notruf. Gedicht von Hans Eschelbach. Für 4stimmigen Männerchor. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 1.80. 4 Stimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80.

Ein aus drückendster Not und Sorge um Deutschland geborenes Gebet um Erbarmen ist Eschelbachs Gedicht „Uns ist ein Leid geschehen". Griesbacher hat es mit ganzer Ergriffenheit der Seele komponiert. Tüchtige Männerchöre mit einem tüchtigen Dirigenten mögen sich dieser Komposition mit Liebe annehmen. Sie werden damit aus dem Herzen der Hörer und in das Herz der Hörer singen in dieser schweren, harten Zeit.

2. — — Op. 201b. Deutschlands Notruf. Gedicht von Hans Eschelbach. Für gemischten Chor. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 1.80. 4 Stimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80.

Die für gemischten Chor bearbeitete Fassung des oben besprochenen Op. 201a. Sie wirkt noch intensiver als der Männerchor-Satz. Für gute Chöre. Auf Seite 6 der Partitur muß in dem kleinen Solisatz das Kreuzchen schon vor dem ersten ä des Soprans stehen.

Digitized by Google

3. Nekes, Franz, Op. 60. Missa O sacrum convivium. Für 8 stimmigen gemischten Chor. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 6.–. Jede Gesangstimme ℳ 0.50.

Die Messe ist für acht Stimmen (einen vierstimmigen gemischten Chor und einen vierstimmigen Männerchor) geschrieben. Wir können dem (ungenannten) Herausgeber dankbar dafür sein, daß er diese Komposition des verstorbenen Meisters nachträglich der Öffentlichkeit vorlegte. Das Bild des tüchtigen Franz Nekes mit seinem idealen Streben für die Kirchenmusik und mit seinem ernsten, auf den klassischen Vokalsatz gerichteten Stil wird dadurch noch sympathischer. Diese neue Messe ist keineswegs schwer zu singen. Ein im Vortrag unbegleiteter Vokalkompositionen etwas geübter Chor wird sie im Gegenteil leicht bewältigen. Und sie klingt sonor, voll, hie und da geradezu mächtig rauschend. In der Melodik erinnert sie meines Erachtens mehr an die knappe Form Vittorias als an die breite Kantilene Palestrinas. Allerdings ohne die zarte Innigkeit und den mystischen Hauch des Spaniers Vittoria. Jedenfalls halte ich diese Nekesmesse für eine wirkliche Bereicherung unserer an ernst zu nehmenden Messen nicht allzureichen Kirchenmusikliteratur. H. Müller.

Zeitschriften.

1. **Der Chorwächter** (Einsiedeln) 1919, 6: Neue Orgelliteratur für den katholischen Gottesdienst. (J. Schumacher.) – Zwei neue Präfationen. – Über die „Haken-Neumen". (P. Wagner.) – Wie schütze ich mein Piano? (A. Niederöst.)

2. **St. Gregoriusblad** (Haarlem) 1919, 6: Ter aanvulling op het artikel: „Een halve eeuw kerkmuziekgeschiedenis". (J. A. S. van Schalk.) – Gedachten en opmerkingen omtrent het kerkelijk orgelspel. (J. A. Borrenbergs.) – Het gouden jubile van het zangkoor St. Gregorius Magnus te Utrecht. (C. H.) – Orgelwijding te Noordwijk. (J. C. W. van de Wiel.) – Propaganda dag te Meerveldhoven. – Afdeelings-Verslagen van het Bisdom Haarlem over 1917–18.

3. **Gregorius-Blatt** (Düsseldorf) 1919, 4: Das Ave Regina coelorum. (P. H. Gaißer O. S. B.) – Die sieben Worte Jesu am Kreuze. (D. Pothier.) – Der Organist und seine Nebenbeschäftigung. (N. Förster.) – 5: P. Hugo Gaißer O. S. B., † am 26. März 1919. – Das Ave Regina coelorum. (P. H. Gaißer O. S. B.) – Zwei mittelalterliche Osterspiele der Kölner Erzdiözese. (F. J. Peters.)

4. **Gregoriusbote** (Düsseldorf) 1919, 4: Osterspiel und Ostersequenz. (W. Hummen.) [Schluß.] – Aus meinem 60jährigen Sängerleben. (A. Cervus.) – Hie Knabenchor – hie Frauenchor! (N. Förster.) – Was die Stunde fordert. II. (S.) – 5: Die priesterlichen Intonationen nach der Editio Vaticana. (Schröder.) – Aus meinem 60jährigen Sängerleben. (A. Cervus.) [Forts.] – Was die Stunde fordert. III. (S.)

5. **Monatsschrift für Schulgesang** (Essen) 1919, 3: Die Einheitsschule und die musikalische Erziehung in den höheren Schulen. (H. Martens). – Das Erbe der Reformation im Hinblick auf den evangelischen Kultusgesang. (H. Medrow.) – Über Bewertung der Musik und der zu ihrem Dienst Berufenen. (E. Schütze.)

6. **Musica Divina** (Wien) 1919, 3/4: Liturgia Emantina. (A. Schachleiter O. S. B.) III. – Kirchenmusikal. Tagesfragen. (F. Moißl.) II. – Klerus, Schule und kirchl. Volksgesang. – Wiener Kirchenmusik.

7. **Musica Sacra** (Regensburg) 1919, 6: Josef Groiß. Zu seinem 30. Todestag. (M. Sigl.) – Die Communio des Fronleichnamsfestes. (D. Johner.) – Organisationsfragen: Die Mesner- und Organistenschule in Niederalteich. – Notwendigkeit und Möglichkeit der Wiederbelebung des liturgischen Gottesdienstes in der Diözese Breslau. – Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren.

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

I. Bücher und Schriften:

Schwann, Düsseldorf.

1. Wagner, Peter, Einführung in die katholische Kirchenmusik. Vorträge, gehalten an der Universität Freiburg in der Schweiz für Theologen und andere Freunde kirchlicher Musik. Preis ℳ 7.50.

II. Musikalien:

Habbel, Regensburg.

2. Kreitmeier, Joseph, S. J., Op. 27. Dem König der Könige. Ein Büchlein neuer Kirchenlieder. Mit einigen religiösen Gesängen für außerkirchliche Zwecke als Anhang. Preis mit Orgelbegleitung ℳ 5.–. Stimmen ℳ 0.75.

Ochsner, Einsiedeln.

3. Schnyder, P. Ambros, O. S. B., und **Schefold, P. Friedrich,** O. M. C., Der katholische Choralsänger. Meßgesangbüchlein (Kyriale), enthaltend die gebräuchlichsten Meßgesänge und verschiedene Gesänge aus der Editio Vaticana mit moderner Vortragsbezeichnung und religiös-liturgischen Erklärungen und einem Gebetsanhang. Fr. 2.50.

Digitized by Google

Junger Organist u. Chordirigent

evtl. auch **Küster**, mit besten Zeugnissen und Empfehlungen sucht Stelle.
Offerten an die Geschäftsstelle.

Gesucht sofort

1. Tenorist

für Kirchenchor St. Jakob in Straubing.
Gehalt 1800 Mk. Stimmliche Leistung und Treffsicherheit Bedingung. Zu Nebenverdienst ist reichlich Zeit und Gelegenheit geboten. Angebote an

M. Eberl, Chorregent
Kirchenverwaltg. St. Jakob, Straubing, Ndb.

Soeben ist erschienen:

Requiem III
(D-Moll)

für einstimmigen Kinder- oder Frauenchor mit Orgelbegleitung

von

Albin Sandhage

Opus 7

Partitur Mk. 2.60
Singstimme Mk. 0.40

Verlag von Friedr. Pustet, Regensburg
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen

KIRCHENGLOCKEN
von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich**, Glockengießermeister)
wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet
Terzenreine Geläute! * Reine Haupt- und Nebentöne!
Garantiert reine Unteroktaven!
Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg**, Ludwigsstrasse 5.
Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.
Bitte genau auf Firma zu achten.

Digitized by Google

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

Juli-Aug. 1919 7./8. Heft

54. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Dr. Wagner: Eigenschaften der Kirchenmusik . . . . . Seite 57
Dr. Frings: Julius Cäsar Scaliger — ein beachtenswerter Musikästhetiker des Mittelalters . . . . . Seite 63
Dr. Müller: Zur Organistennot . . . . . Seite 65
Dr. Löbmann: Über elektrischen Läuteantrieb . . . . . Seite 68
Im Lesezimmer . . . . . Seite 69
Zeitschriften . . . . . Seite 71
Aus dem Verlage . . . . . Seite 72

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

„Stille Nacht, heilige Nacht"

Die Geschichte des Weihnachtsliedes
von
Prof. Dr. Karl Weinmann

70 Seiten mit sieben Bildern und dem Lied für vierst. Chor nach dem Original

Zweite Auflage

In steifem Umschlag Mk. 3.—.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg
:: Zu beziehen durch alle Buchhandlungen ::

Dirigenten, verlangt zur Ansicht

Weihnachtsruf

Gemischter Chor

Komp. **W. Lückhoff**

Hochaktueller herrlicher Text
Wirkungsvoll in Kirche u. Konzert

Verlag des Harmonium
Adr.: **Breitkopf & Härtel, Leipzig**

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung
in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

L. Schwann'sche Verlagshandlung Düsseldorf

In neuer Ausgabe erschien der

Musikalien-Verlagskatalog.

Es bestehen folgende Abteilungen:

1. Verzeichnis der Meß-Kompositionen,
2. Lateinische und deutsche Kirchenlieder,
3. Werke für Orgel und Harmonium,
4. Kantaten und Festspiele, Vokal- und Instrumental-Musik,
5. Theoretische u. didaktische Werke, Zeitschriften u. Liederbücher.

Jede Abteilung wird **einzeln** abgegeben, auch sind alle Abteilungen zusammen in **einer** Ausgabe erhältlich.

Über den Choralbücher-Verlag ist ein besonderes

∴ Choralbücher-Verzeichnis ∴

herausgegeben, das Interessenten gern gratis übersandt wird.

Wir bitten zu verlangen.

Digitized by Google

Eigenschaften der Kirchenmusik.

Von Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner, Freiburg (Schweiz).[1])

Das Motu proprio Pius' X. behandelt die Eigenschaften der Kirchenmusik in § 2, und zwar mit den folgenden Worten: „Die hl. Musik muß in noch höherem Grade die Eigenschaften besitzen, die der Liturgie eigen sind, und zwar die Heiligkeit und Güte der Formen, woraus von selbst die andere Eigenschaft hervorgeht, die Universalität."

„Sie muß heilig sein und daher alles Profane ausschließen, nicht nur in sich selbst, sondern auch in der Vortragsweise der Ausführenden. Sie muß eine wahre Kunst sein, denn nur dann kann sie auf die Gemüter der Hörer die Wirkung ausüben, welche die Kirche im Auge hat, wenn sie die Tonkunst in ihre Liturgie aufnimmt. Sie muß aber auch universal sein in dem Sinne, daß, wenn man auch jeder Nation für ihre kirchenmusikalischen Kompositionen die besonderen Formen zugesteht, die gewissermaßen den spezifischen Charakter ihrer eigentümlichen Musik bilden, so müssen diese dennoch dem allgemeinen Charakter der hl. Musik sich so unterordnen, daß kein Angehöriger einer anderen Nation beim Hören einen nicht guten Eindruck gewinnt."[2])

Die drei Eigenschaften, die hier für die Kirchenmusik als wesentlich bezeichnet werden, erheischen eine ausführliche Erörterung.

1. Die Heiligkeit der Kirchenmusik läßt sich sehr schwer positiv definieren oder zergliedern. Daher bestimmt das Motu proprio sie negativ als Gegensatz zur weltlichen Musik und trifft damit ihren hauptsächlichsten Gegner. Wir wissen bereits, daß die Kirche immer wieder Übergriffe der weltlichen Musik zurückweisen mußte, um dem Gotteshause die Reinheit und Lauterkeit der Kunst zu erhalten. Ganze Perioden der Geschichte sind durch den Kampf gegen die verweltlichte Kirchenmusik gekennzeichnet.

Warum dieser stete Gegensatz, diese, wie es scheint, unausrottbare Gefahr für die kirchliche Musik? Der modern gerichtete Musiker wird hier betonen, daß die Kirchenmusik von formalen und Stilelementen Gebrauch machen muß, welche die allgemeine musikalische Entwicklung geschaffen hat; daß sie eine eigene (musikalische) Grammatik und Syntax ebensowenig besitzt und beanspruchen kann, wie der Redner auf der Kanzel. Weit und groß ist in der Tat das der weltlichen und der kirchlichen Kunst gemeinsame Gebiet. Dennoch besteht die Kirche auf unterscheidenden Merkmalen ihrer Musiksprache. Man kann hier die liturgische Kleidung und Sprache zum Vergleiche heranziehen. Wenn der Geistliche als Liturg funktioniert, so tritt er in einer Kleidung auf, wie sie ähnlich vor langer Zeit zum Teil einmal üblich war, heute aber von niemandem mehr getragen wird. Schon die äußere Erscheinung des Liturgen macht die Erhabenheit, das Weltfremde der heiligen Handlung sinnfällig. Ebenso verhält es sich mit der liturgischen Sprache. Im amtlichen Verkehr mit dem Allerhöchsten geziemt sich nicht das Idiom, dessen wir uns täglich im Gespräche mit dem Mitmenschen bedienen. Es entspricht daher auch der Heiligkeit der Kirchenmusik, wenn wir uns im Gottesdienste einer anderen Tonsprache befleißigen, als in der Welt. Niemand wird dann aus unserem Gesange weltliche Gedanken und Affekte heraushören.[3])

---

[1]) Aus „Wagner, Peter, Einführung in die katholische Kirchenmusik. Vorträge, gehalten an der Universität Freiburg in der Schweiz für Theologen und andere Freunde kirchlicher Musik." Preis Mk. 7.50. Verlag L. Schwann in Düsseldorf.

[2]) Auch diese Darlegung ist nur eine Erweiterung der Lettera pastorale. Dieselbe fügt noch hinzu: „Die Kirche hat immer alles in der Kirchenmusik verdammt, was leichtfertig, gewöhnlich, trivial und lächerlich, sowie profan und theatralisch ist. Sancta sancte." In bezug auf die zweite Eigenschaft sagt der Hirtenbrief gleichfalls, daß die Kirche zu jeder Zeit in ihrer Musik die Grundsätze echter Kunst aufrecht erhalten und damit um die Bildung sich höchst verdient gemacht hat. Dem wohltätigen Einfluß der Kirche sei es zu verdanken, wenn die musikalische Kunst durch die Jahrhunderte hindurch sich entwickelte und in ihren verschiedenen Systemen sich vervollkommnete. Und endlich habe die Kirche immer auf die Gemeingültigkeit ihrer Musik geachtet, und zwar in Kraft des traditionellen Prinzipes, daß, wie es ein Gesetz des Glaubens gibt, so auch eine Norm des Gebetes sein solle und soweit als möglich auch eine Norm des Gesanges. Der letztere Gedanke hat keine Aufnahme ins Motu proprio gefunden, dafür gibt dieses eine ungleich feinere Erläuterung der Universalität als der Hirtenbrief.

[3]) Unter diesem Gesichtspunkte sollte eigentlich ein Zweifel über die Unkirchlichkeit mancher Kirchenwerke aus der Zeit der Klassiker nicht mehr möglich sein. Man denke an die schöne Sinnlichkeit der Melodien Mozarts, die volkstümlichen, lustigen Rhythmen Haydns, die anspruchslose Gemütlichkeit mancher Messen Schuberts. Dahin gehören auch die weichen, sentimentalen Messen Gounods. Bei uns ist ja die Zeit glücklicherweise vorüber, in denen man sich an seiner kraftlosen, augenverdreherischen und süßlichen Musik erfreute. In den romanischen Ländern ist aber diese Liebe noch nicht ausgestorben. Neuerdings

Digitized by Google

Weiter kommen wir, wenn wir uns das historische Wechselverhältnis von kirchlicher und weltlicher Musik seit der Zeit vorhalten, wo eine neue Kunst dem Choral die Alleinherrschaft in der Kirche streitig machte. Da ist es wichtig, festzustellen, daß die ersten Reibungen zwischen Kirchenbehörde und -musik nicht mit den ersten Versuchen gleichzeitig sind, die einstimmige liturgische Musik durch neue Ausdrucksweisen zu bereichern, also mit dem Organum oder der Diaphonia des 9.—11. Jahrhunderts. Diese waren im Gegenteil als künstlerischer Festschmuck gerne gesehen, und die Quellen betonen, daß sie sich zu diesem Zweck als sehr geeignet erwiesen. Nicht die Abneigung gegen den Fortschritt als solchen hat den Widerspruch gegen den mehrstimmigen Gesang hervorgerufen, sondern erst die Übergriffe seiner Wortführer in Frankreich seit dem 12. und 13. Jahrhundert, welche das Wohlwollen der Kirche mißbrauchten, die Grundlagen des einmal festgelegten liturgischen Gesanges als Teiles der gottesdienstlichen Ordnung in Frage stellten und die Ausdrucksweisen der weltlichen Lyrik in die Kirche einschmuggeln wollten. Man erinnere sich an den freien Diskantus und die Motetten mit lateinischem und französischem Text. Dieselbe Sachlage hat sich dann mehrmals wiederholt: die Kirche stellt sich nicht dem alle Künste beherrschenden Gesetz der Weiterentwicklung entgegen, sie besteht aber darauf, daß der liturgischen Ordnung Rechnung getragen und das Gotteshaus nicht zu einem Musikhaus erniedrigt wird. Ein gewisses Mißtrauen gegenüber ungestümen Neuerungsversuchen wird allerdings durch die Erfahrung von mehr als einem halben Jahrtausend vollauf gerechtfertigt; nur zu oft hat es sich herausgestellt, daß, wenn die Kirche die Künstler zu lange allein gewähren läßt, sie in die weltliche Musik hineinstreben.

Die formale Bereicherung, der Fortschritt vollzieht sich in der Kirchenmusik allerdings in der Regel durch Zuzug aus der weltlichen Musik, die sich unaufhörlich und ruhelos weiterbildet. Die neuen, aus dieser stammenden Elemente wirken dann zuerst verweltlichend, zumal ihre Herkunft offen am Tage liegt. Erst allmählich und wenn sie in die allgemeine musikalische Sprache einer Zeit übergegangen sind, zu deren Durchschnittsausdrucksmitteln gehören, können sie sich dem Geiste der Kirchenmusik anpassen, ihn in sich aufnehmen, sich danach umgestalten und wachsen mehr oder weniger organisch in den Kirchenstil hinein. Ist dann mittlerweile die weltliche Musik wieder fortgeschritten und stellt sie sich in Gegensatz auch zu den ehemals von ihr entlehnten Elementen, die nunmehr auch ihrerseits dem Antiquierungsprozeß anheimfallen, so können diese unter Umständen und gehörig umgebildet, veredelt und gereinigt, kirchenmusikalische Verwendung finden.[1])

Nunmehr wird klar, warum das Urteil über die Kirchlichkeit eines Musikstückes oder von Ausdrucksformen mehrmals mit der Zeit oder gar mit den urteilenden Personen gewechselt hat, also von Umständen bedingt ist, die außerhalb ihrer selbst liegen. Man gewöhnt sich allmählich an ein ursprünglich weltliches Ausdrucksmittel, das dann seine erste Wirkung verliert. Andererseits kann dieselbe Komposition oder dasselbe Ausdrucksmittel auf verschieden vorgebildete Personen verschieden wirken. Der einfache, weniger kritisch angelegte Hörer wird sich bei einer Musik noch erbauen können, die einen feinfühligeren, auch in der weltlichen Musik erfahrenen Hörer verletzt. Dem Reinen ist alles rein.[2]) Ähnlich verhält es sich z. B. mit dem Kirchenschmuck. Aus Papier verfertigte Blumen, wie man sie zuweilen in Landkirchen antrifft, werden in Stadtkirchen Anstoß erregen.

---

erheben sich aber auch dort ernste Stimmen gegen die verliebten Melodien in den Messen Gounods. So schreibt darüber der verdiente Schriftsteller Michel Brenet: „Gounod se sentait plutôt repoussé qu' attiré par la musique palestrinienne, qui lui paraissait, dans sa jeunesse, sévère, ascétique, horizontale et calme comme la ligne de l'océan, monotone à force de sérénité et surtout antisensuelle. La muse de Gounod était frêle autant que charmante; sa beauté était une de ces beautés blondes, séduisantes et fragiles, qui se rident de bonne heure. Or, quand elle se fit définitivement la servante du Seigneur, elle avait dépassé l'âge canonique .... Gounod ne parle pas au peuple chrétien, il parle aux personnes du monde, avec des ménagements, des concessions, des élégances de bonne société, du miel pour masquer la rudesse du breuvage sacré, des gants de velours pour frapper, sans faire du mal des formules de politesse." Ein anderer französischer Kirchenmusiker fügte hinzu: „Que la muse de Gounod, après sa conversion définitive, avait perdu tout son charme, et que les oeuvres de son repentir témoignent moins de sa bonne volonté que de sa verve irrémédiablement tarie." (Vgl. Duclos, „S. S. Pie X. et la musique religieuse." Tournai 1905, p. 66.)

[1]) Hoffentlich mißversteht man mich nicht und legt mir nicht etwa die Meinung unter, der Stil z. B. von Richard Strauß könne nach einigen Generationen kirchenfähig werden. Dafür trennen ihn ja zu weite Welten von der Höhe und Abgeklärtheit gottesdienstlicher Kunst.

[2]) Man kann diese Erfahrung zuweilen in Kirchen weiblicher Klostergemeinschaften machen, die durch weitgehende Konzessionen an die weltliche Musik überraschen.

Digitized by Google

Dieser Tatbestand macht den natürlichen Hang der Kirchenmusik zu ihrer Vergangenheit verständlich. Werke früherer Epochen und Stile schützen zweifellos am leichtesten vor künstlerischen Eindrücken, die man heute im Salon, im Konzert und in der Oper gewinnt, d. h. vor der weltlichen Musik.

Pius X. verlangt den Ausschluß alles Profanen auch in der Art, wie die Kirchenmusik ausgeführt wird, d. h. daß alle Ausführenden vom Ernst der heiligen Handlung erfüllt seien und sich demgemäß ihrer Aufgabe entledigen. Sancta sancte. Gegen diese Forderung, die keiner Begründung bedarf, verstößt der Kirchenmusiker durch Eitelkeit und ungebührliches Vordrängen seiner Persönlichkeit. Es scheint, daß die Versuchung dazu den Kirchengesang durch die ganze Geschichte begleitet hat. Schon in alter Zeit, wo der Solist auf erhöhtem Platze, später dem Ambo und jedermann sichtbar seines Amtes waltete, mochte sie groß sein. So erklären sich die Mahnungen, welche bereits im christlichen Altertum die Väter an die Psalmisten gerichtet haben. An die Worte des Epheserbriefes, in welchen der hl. Paulus die Gläubigen auffordert, dem Herrn im Herzen zu singen und zu psallieren (Kapitel 5) knüpft ein Kirchenvater[1]) ernste Mahnungen, um die Psalmisten vor künstlichen Mitteln zur Pflege ihrer Stimme zu warnen, wie sie die Spieler in den Tragödien u. a. anzuwenden pflegten. Wichtiger als die schönste Stimme sei ein Gott wohlgefälliger Lebenswandel. Denen gegenüber, welche aus diesen Worten des Kirchenlehrers eine geringere Wertschätzung des Kirchengesanges an sich ableiteten, bemerkt der hl. Thomas von Aquin mit Recht, daß der Tadel nur gegen eine theatralische Ausführung gerichtet sei, nicht gegen den Gesang selbst. Ein dem Zeitgenossen des hl. Hieronymus, dem Rufinus, zugeschriebener Psalmkommentar (Psalm 46) vergleicht geradezu die Sänger, die nur nach Menschenlob trachten, den törichten Jungfrauen.[2]) Solche Mahnungen waren in der neueren Zeit nicht weniger notwendig und sind es leider vielfach noch heute.

Wenn nun auch die Heiligkeit, der Ernst der gottesdienstlichen Musik niemals außer acht gelassen werden darf, so braucht sie deshalb nicht freudelos oder traurig zu sein. Im Gegenteil, sie hat Raum für die Freude und festlichen Jubel, wie für Trauer und Buße. Das Kirchenjahr reiht Zeiten der Freude und des Ernstes aneinander, und der Komponist braucht nur in die von der Kirche ihm dargebotenen liturgischen Texte einzudringen, um in dieser Beziehung von selbst den rechten Weg zu ihrer Vertonung zu finden. Nur darf die Freude nicht zur Ausgelassenheit und zu sinnlichem Ergötzen, die Trauer nicht zum Weltschmerz und Pessimismus herabsinken. Die Freude soll durch die Hoheit und Erhabenheit der Festgedanken geadelt sein, die Trauer und Buße sich an die Hoffnung des Christen und die Tröstungen der Andacht klammern.

Daß die Kirchenmusik auch nicht trivial und uninteressant zu sein braucht, erhellt aus der zweiten, vom Motu proprio verlangten Eigenschaft:

2. Es ist ihr künstlerischer Wert, die Musik im Gotteshaus soll künstlerischen Wert besitzen. Wie sich die Kirche gegen einen übertriebenen, luxusmäßigen Aufwand künstlerischer Mittel jederzeit gesträubt hat, so erhebt sie die Forderung künstlerischen Gehaltes für die Kompositionen, welche bei ihr Einlaß suchen. Gewiß sieht Gott mehr auf den guten Willen, auf die andächtige Gesinnung, als auf die lediglich künstlerische Leistung; dennoch darf diese nicht zu kurz kommen. Einem weltlichen Herrscher wird man keine wertlose Gabe darzubieten wagen; die Ehrfurcht vor dem höchsten Herrn verlangt noch mehr

[1]) Zu den Worten des hl. Paulus: „Cantantes et psallentes in cordibus vestris domino", bemerkt der Kirchenvater: „Audiant haec adulescentuli, audiant hi, quibus psallendi in Ecclesia officium est, deo non voce, sed corde cantandum, nec in tragoedorum modum guttur et fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica, sed in timore, in opere, in scientia scripturarum." (Thomas von Aquin zitiert diesen Ausspruch als Worte des hl. Hieronymus; er steht aber nicht in dessen Kommentar zum Epheserbrief V. 19.) Und Thomas: „Hieronymus non vituperat simpliciter cantum, sed reprehendit eos, qui in Ecclesia cantant more theatrico, non propter devotionem excitandam, sed propter ostentationem vel delectationem provocandam." (Thomas Aquin, Summa theol. l. c.)

[2]) „Insipienter psallunt, qui laudem humanam ex cantu quaerunt, more fatuarum virginum." Vgl. Gerbert de cantu, I, p. 220. Vom Gesang der Kleriker verlangt das Sacerdotale sec. usum Romanae Ecclesiae (Venedig 1569, fol. 315a): „Clericorum cantus non sit remissus, non fractus, non dissolutus, sed honestis et gravis et per omnia humilis. Psalmodia plus redoleat suavitatem mentis, humilitatemque et devotionem, quam aliquam ostentationem. Nam non vacat a culpa animus, quandem cantantem plus delectat nota, quam res quae canitur; omninoque abominabile est deo, quando vocis elevatio plus fit propter audientes quam propter deum."

Digitized by Google

die Anspannung aller Kräfte in seinem Dienste, auch der künstlerischen. Unwürdig des Hauses Gottes sind demnach Kompositionen, die des musikalischen Interesses entbehren, ohne ausreichende Kenntnis der musikalischen Grammatik hergestellt sind, oder deren künstlerischer Inhalt bedeutungslos ist. Umgekehrt heißt das auch, daß nicht jeder sich an die kirchenmusikalische Komposition heranmachen soll, der ein paar Töne zu Melodien und Akkorden zusammen zu binden versteht, sondern nur wer etwas Ordentliches gelernt hat und in musikalischen Formen etwas Bedeutsames zu sagen weiß. In weltlicher Musik ist man da meist strenger und lehnt jedes Tonwerk ab, daß solche Anforderungen nicht erfüllt. Dennoch braucht nicht jedes einfache kirchliche Musikstück deshalb auch kunstlos zu sein. Es gibt im Gegenteil ausgezeichnete und sehr würdige Kompositionen, deren Ausführung nur geringe Schwierigkeiten zu überwinden hat.[1])

Einfachheit oder Kompliziertheit bilden an sich keinen Maßstab für den größeren oder geringeren Kunstwert einer musikalischen Komposition. Besser läßt sich dieser im harmonischen Zusammenwirken aller musiktechnischen Elemente zur Aussprache eines bedeutsamen künstlerischen Gehaltes im Einklang mit der Bestimmung der Komposition für die Kirche, das Konzert usw. finden. Diese Erklärung läßt eine Stufenleiter von einfachen bis zu komplizierten Gestaltungen und Stilen zu, die aber naturgemäß in der Vokalmusik und noch mehr im Kirchengesang Beschränkungen unterworfen ist. Will man die einzelnen Faktoren des kirchenmusikalischen Kunstwerkes aus ihrem Zusammenhang lösen und zu der Forderung des Motu proprio in Beziehung setzen, so stellen sich als konstitutive Elemente die Melodik, die Rhythmik und die Harmonik ein. Von der kirchlichen Melodie wird man edle Linien erwarten, Ton- und Intervallverbindungen, die weder verbraucht, gewöhnlich oder nichtssagend, noch außerordentlich, kraftstrotzend und in anderer Weise effekthaschend sind. Neue Offenbarungen braucht sie keine zu verkünden, soll aber ihrem Text wohl anstehen und seinen Empfindungsgehalt passend in Töne fassen. In letzterer Hinsicht wird sie nicht soweit gehen dürfen, wie die weltliche Melodie, sondern mehr den Ausdruck der Allgemeinheit erstreben, nicht den des Individuums. Der Rhythmus wird in der Kirchenmusik bald die Bewegung des Textes nachzeichnen, bald sich freier und nach eigenen Gesetzen ergehen, d. h. diese mit der Rücksicht auf die Verfassung des Textes zusammenfallen lassen. Die Mischung beider rhythmischer Prinzipien ist auf mannigfache Art möglich, ohne daß die eine an sich höheren Kunstwert für sich beanspruchen könnte als die andere. Durch größten Reichtum solcher rhythmischen Kombinationen zeichnet sich der gregorianische Choral aus. Die spätere Kunst hat den Rhythmus in anderer Weise zu kunstreichen Wirkungen benutzt. In neuerer Zeit droht der Kirchenmusik eine Gefahr vom Rhythmus der Instrumentalmusik. Durch Aufnahme vokaler Rhythmen wird die Instrumentalmusik gewissermaßen entsinnlicht, objektiviert, während ausgesprochen instrumentale Rhythmen die kirchliche Vokalmusik profanieren und ihren Kunstwert in Frage stellen.[2]) Marsch-, Tanz- und Fanfarenrhythmen bezeugen einen Tiefstand künstlerischen Ernstes.[3]) Die Harmonie endlich ist in der Kirchenmusik auf zwei-

[1]) Die Jugendperiode der cäcilianischen Bewegung brachte viele Kirchenwerke von einer bemühenden Anspruchslosigkeit hervor, deren Empfehlung im Vereinskatalog sich durch künstlerische Erwägungen nicht rechtfertigen läßt. Das war eine vielleicht unvermeidliche Kinderkrankheit des jungen Vereins, die mit seiner inneren Erstarkung von selber gesunden Verhältnissen Platz machte. Neuerdings ist man zu strengeren Kriterien fortgeschritten und auch die Zahl der neuen Kirchenwerke ist gesunken. Zudem sind die meisten dieser Kirchenkomponisten, die keinen Beruf dazu hatten, heute von den Chören verschwunden.

[2]) Es leuchtet ein, daß eine Reform unserer Kirchenmusik weder auf dem Boden der Bachschen Orgel-, noch demjenigen der Mozartschen Violinmelodik möglich war. Diejenigen aber, welche heute an die Spitze des kirchlichen Kontrapunktes instrumental gefärbte Themen setzen, leisten der Kirchenmusik der Zukunft wahrlich einen schlechten Dienst.

[3]) Eine wenig gründliche Betrachtung der Dinge hat neuerdings lediglich den Rhythmus als den Verderber der kirchlichen Tonkunst bezeichnet; weder melodische, noch harmonische Freiheiten, so heißt es, verweltlichten die liturgische Musik, wohl aber ein banaler oder sonst profaner Rhythmus. Unter dem Deckmantel dieser Auffassung lassen sich dann alle modernen harmonischen Freiheiten bis zur radikalen Chromatik und Enharmonik der extremen Fortschrittler in die Kirche einschmuggeln; ihre restlose Aufnahme in die kirchliche Tonsprache wird sogar für ein dringendes Gebot der Stunde erklärt. Demgegenüber genüge es, hier auf Clemens von Alexandrien hinzuweisen, dessen Kritik der „unreinen und gekünstelten Melodiegänge" und „weichlichen Harmonien" (vgl. Wagner, „Einführung in die gregorianischen Melodien", I² S. 16) noch heute nicht ihre Berechtigung verloren hat. Hier sei auch an die antike und mittelalterliche Lehre vom Ethos in der Musik erinnert, die in Aberts „Lehre vom Ethos in der griechischen Musik" und „Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen" eine so ausgezeichnete Darstellung gefunden hat.

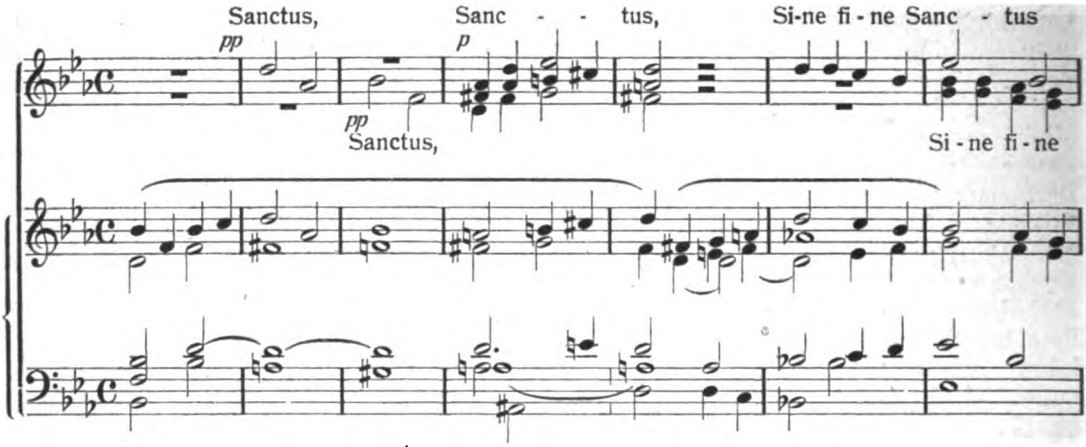
Digitized by Google

fache Weise möglich. Die Zusammenklänge entstehen entweder aus dem Übereinanderwirken mehrerer selbständiger Melodien und diese Mehrstimmigkeit, die kontrapunktische, war bis zum 17. Jahrhundert fast ausschließlich in Übung; die Meisterwerke der klassischen A-cappella-Zeit sind in diesem Stil verfaßt. Oder aber, die Akkorde sind unter eine Stimme gesetzt, welche das melodische Interesse vornehmlich absorbiert, und das ist die vornehmlich neuere Form der Mehrstimmigkeit, die harmonische. Beide Arten gehen auch mannigfache Verbindungen miteinander ein. In der Kirche sind sie gleich brauchbar. Doch ist jener Stil wegen seines Alters und noch mehr wegen seines, die innere Sammlung symbolisierenden Charakters diesem an kirchlichem wie Kunstwert überlegen; in ihm verschwindet gewissermaßen das Individuum, alle Stimmen sind durch die Technik der Imitation auf das gleiche Ziel und einen gemeinsamen Ausdruck gerichtet. Die kontrapunktische Behandlung der Harmonie ermöglicht eine mehr objektive Tonsprache, während die harmonische, indem sie eine Stimme heraushebt und zum Hauptträger des künstlerischen Ausdruckes macht, leichter in Subjektivismus verfällt. Die musikalische Emanzipation des Individuums im 17. Jahrhundert war ja auch nur die Folge des Sieges dieses akkordischen Stiles über den polyphonen. Dennoch gibt es zahlreiche, sehr würdige und künstlerisch wertvolle Kirchenwerke von vornehmlich harmonischer Struktur.

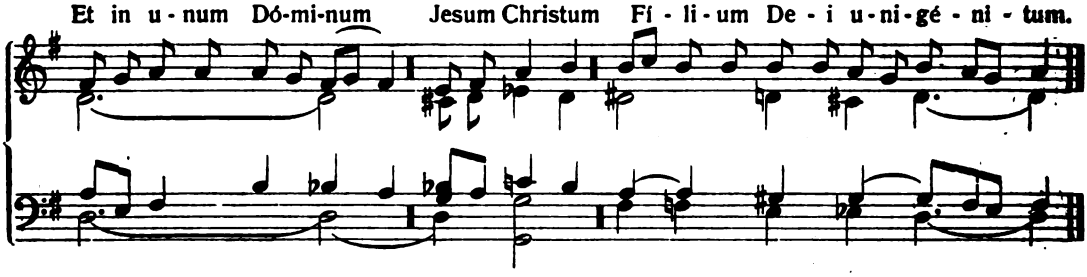
3. Die dritte Eigenschaft der Kirchenmusik nach Pius X. muß die Universalität sein. Sie ist eine Folge ihres unpersönlichen Ausdruckes in Melodie, Rhythmus und Harmonie und entspricht der Idee der Einheit der Kirche, der Zusammengehörigkeit ihrer Mitglieder. Wie der Geistliche am Altare nicht seine eigenen Stimmungen, Wünsche und Anliegen vorbringen darf, sondern den von der Kirche dargebotenen Text und seinen Inhalt, so soll die kirchliche Tonsprache allen Subjektivismus, alles zu Persönliche vermeiden, ihre Äußerungen sollen als solche der Gesamtheit wirken, Komponist wie Ausführende gewissermaßen dabei verschwinden. Ein Mittel zur Erreichung der Allgemeingültigkeit der Musiksprache ist die Diatonik. Ihre Sprache versteht jeder normale Mensch. Die europäische Musik beruht auf der Grundlage der natürlichen Ordnung des Tonsystems, der diatonischen Skala. In der Diatonik denken und empfinden wir Abendländer, und nichtdiatonische Verhältnisse vermögen wir uns nur so zurechtzulegen, daß wir sie auf diatonische zurückführen. Als gelegentliche Würze existiert ihr Gegenteil, die chromatische Alteration, bereits in der weltlichen Musik des 16. Jahrhunderts. Das 17. und 18. Jahrhundert haben zu ihr gerne gegriffen, wenn es galt, unausgeglichene, schwankende und krankhafte Seelenzustände zu illustrieren. In der Kirchenmusik hat sie bei Worten wie Crucifixus, dolor, timor usw. ihren regelmäßigen Platz. Zu hervorragender Bedeutung ist sie aber erst im 19. Jahrhundert gelangt, zumal in den Musikdramen Richard Wagners. Hier dient sie der Seelenschilderung in einer vorher ungeahnten Verwendung, bis zur virtuosen Darstellung schmachtenden Sehnens (z. B. Tristanvorspiel) und glühendster Sinnlichkeit (z. B. Ouvertüre des Tannhäuser). Mit ihrer Ausbildung fast parallel lief die Entwicklung der Dissonanz, deren Häufung und freie Behandlung seither ihr früheres Verhältnis zur Konsonanz in sein Gegenteil verkehrt hat. Ein gewisses bescheidenes Maß des Chroma wie der freien Dissonanz ist so allmählich in den Gemeinbestand heutigen Musikempfindens eingetreten, jedenfalls sind wir darin infolge der Gewöhnung etwas weitherziger und weniger empfindlich geworden, als frühere Generationen es waren. Dennoch darf hier nicht außer acht gelassen werden, daß beide Ausdrucksmittel in gesteigerter Anwendung das persönliche, subjektive Empfindungsleben in einer Weise betonen, die sich mit der Universalität der kirchlichen Tonsprache nicht immer vereinbaren läßt.[1]) Gegen eine diskrete und geschickt angebrachte Chromatik, wenn sie an passender Stelle in den Dienst besonderen Ausdruckes tritt oder eine besondere Stimmung verbreiten will, ist nichts zu erinnern, als normales und Durchschnittsausdrucksmittel ist sie jedoch abzuweisen. Als Beispiel eines wirkungs- und stimmungsvollen Chroma sei aus den zahlreichen Stellen in Kirchenwerken unserer Zeit die folgende in einer Gollerschen Motette (Opus 55 Nr. 8: „Adoro te, o panis coelice") herangezogen:

[1]) Es gibt neuerdings Kirchenwerke im Opernstile Richard Wagners — namentlich die Gralsklänge im Lohengrin und Parsifal haben es vielen angetan —, die man im besten Falle als Solomeditationen über den liturgischen Text und als geistliche Musik bezeichnen kann.

Digitized by Google



Hier hat die mystische Erhabenheit des himmlischen Dreimalheilig dem Komponisten vorgeschwebt; auch fügt sich das Chroma trefflich in den musikalischen Zusammenhang. Nicht immer aber wird es so geist- und stimmungsvoll verwendet. Nur mangelndes Stilgefühl und eine verweichlichte Phantasie könnte z. B. im Choralkredo folgende Begleitung ertragen:



Es gibt in solchen Dingen eine Grenze, die man nicht ohne Schaden überschreiten kann. Chromatische und dissonanzengespickte Musik verweichlichen diejenigen, welche ihrer Wirkung dauernd ausgesetzt sind. In diesem letzteren Sinne und besonders für die Kirchenmusik trifft noch heute das Wort zu: diatonische Musik ist gesunde, chromatische Musik ist kranke Musik.[1])

In diesem Zusammenhange sei noch die Tonmalerei erwähnt, welche im Texte angedeutete äußere Vorgänge oder innere Gemütsbewegungen sinnfällig zu machen sucht. In einem allgemeinen Sinne ist jede Gesangsmusik Tonmalerei, also auch die Kirchenmusik, da sie die in den Worten enthaltenen Affekte künstlerisch fassen will. Doch gibt es auch eine nur äußerliche und darum unkünstlerische, auch weniger kirchliche Tonmalerei, die das Schwergewicht auf realistische Schilderung legt, statt auf Wiedergabe der Gemütsbewegung. Diese zerstört leicht den musikalischen Organismus und läßt die besondere Auffassung des Komponisten ungebührlich hervortreten.

Wenn nun auch Pius X. die Allgemeingültigkeit der kirchlichen Musik betont, so übersieht er nicht die verschiedene künstlerische Veranlagung der Nationen, und was er am Ende dieses Paragraphen sagt, bedeutet nichts weniger, als die prinzipielle Anerkennung und Gutheißung ihrer künstlerischen Eigenart. Der Papst erlaubt jedem Volke die seinem Charakter entsprechenden künstlerischen Ausdrucksweisen, wenn sie sich in geziemenden Grenzen halten, so daß Angehörige anderer Nationen keinen Anstoß daran nehmen müssen. Niemals ist, soweit ich weiß, eine derartige Anerkennung der Berechtigung der künstlerischen Eigentümlichkeiten der Nationen von der höchsten kirchlichen

[1]) Es ist ein gefährliches Unterfangen, die Chromatik als legitimen Bestandteil im kirchenmusikalischen Unterricht einzuführen, gleich verderblich für die Zukunft der Kirchenmusik wie für das psychische Leben der Musikschüler. Kretzschmar nennt („Gesammelte Aufsätze über Musik" S. 97) den eifrigen Chopinkultus eine der gefährlichsten Unsitten und den täglichen Genuß seiner Musik oder ihre Verwendung zur musikalischen Ausbildung für eine der unverständigsten Verirrungen, die jemals auf dem Gebiete der Pädagogik vorgekommen sind. Nicht anders ist die tumultuarische Apologie der Chromatik durch gewisse moderne Kirchenmusiker zu beurteilen.

Digitized by Google

Behörde ausgesprochen worden. Der Deutsche mit seinem unvergleichlichen Schatze von Kirchenliedern, der Franzose mit seinen Cantiques, der Italiener und andere mit ihren Liedern in der Volkssprache,[1]) sie alle dürfen auf das Motu proprio als auf die magna charta ihrer musikalischen Eigensprache hinweisen. Noch mehr: sogar für die kirchliche Musik im engeren Sinne bestehen die völkischen Stilunterschiede zu Recht, also auch für die Komposition lateinischer Texte. Daher darf der Italiener seiner Eigenart gemäß das Melodische, Fließende in den Vordergrund stellen, der Franzose wird das Rhythmische energischer betonen und gerne eine pompöse, pathetischere Tonsprache führen, der Deutsche gewählte und bedeutsame Harmonien aufsuchen, die seinem mehr innerlichen Wesen zusagen. Alles das ist billig und steht in Übereinstimmung mit dem Motu proprio. Nur sollte man sich da immer der Linie nähern, wo die Allgemeingültigkeit, Universalität der Tonsprache anfängt.

Julius Cäsar Scaliger – ein beachtenswerter Musikästhetiker des Mittelalters.

Neue Beiträge zur Musikästhetik von Pfarrer W. Frings, Dr. phil., Bengen b. Neuenahr (Rhl.).

In seiner „Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft" (Wien 1858) schrieb Robert Zimmermann: Vom dritten bis zum achtzehnten Jahrhundert ist in der Geschichte der Philosophie des Schönen und der Kunst nichts als eine große Lücke. Ähnliches besagen Schasler u. a. Auch ich mußte mich zu ähnlichen Eingeständnissen in meinen Ausführungen „Vom Musikalisch-Schönen . . ." in dieser Zeitschrift[2]) bekennen. Auch ich mußte da zugestehen, daß man das von den früheren Zeiten Empfangene so übernahm und daß vor allem ein eigentlicher Kampf um das Musikalisch-Schöne in dieser Zeit nicht zu finden sei. Als Gründe gab ich ebendaselbst u. a. an: man bemühte sich, in der klassischen Tradition der ethischen Richtung weiterzuarbeiten; dann der Erfolg der praktischen Musikästhetik, die Ausbildung des Tonsystems, der Harmonie, des Kontrapunktes, die Schöpfungen der Choralweisen, der polyphonen Werke usw. – war dies alles nicht schon genug Ersatz für die weniger auftretende theoretische Musikästhetik! Aber – nach all den Gründen sagte ich doch schließlich, „daß wir überhaupt noch kein abschließendes Urteil über diese ganze Zeit bez. der betreffenden musikalischen Frage haben, da selbige Zeit gerade in dieser Beziehung noch des Aufschlusses harret." Ich wußte, daß ich das ruhig sagen konnte, da ja noch manches der Forschung harret und da noch manches spätere Zeiten ans Licht bringen werden.

Meine Hoffnung fand ich diese Tage schon bestätigt, da mir das Werk aus „Renaissance und Philosophie"[3]) 10. Heft: „Julius Cäsar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen" von Dr. Eduard Brinkschulte in die Hände fiel. Freuen konnte und durfte ich mich als Musiker, daß in dieser Schrift uns ein Mann aus dem düsteren Mittelalter auch in der Frage des Musikalisch-Schönen mit trefflichen und guten Lehren entgegenwinkt. Bildet seine im Jahre 1561 erschienene Schrift „Poetices libri septem" in der Geschichte der Ästhetik allgemein einen tiefen Einschnitt,[4]) so daß endlich einmal mit Mären, wie diesen: der Anfang der neuen wissenschaftlichen Ästhetik sei in das Jahr 1758 zu setzen, in das Jahr nämlich, in dem Al. Baumgarten seine „Ästhetica" herausgab, aufgeräumt werden muß,[5]) so darf, wie aus folgenden Ausführungen sich ergibt, sein Name in der Musikästhetik fürder nicht übergangen werden. —

Daß Scaliger überhaupt schon die Fähigkeit hatte, über das Musikalisch-Schöne manches in seinen ästhetischen Studien einzustreuen, ist bei ihm vorauszusetzen. Denn „über die Musik und den Tanz der Antike sowie seiner Zeit ist Scaliger gut unterrichtet. Was man zu seiner

[1]) Es bedarf wohl keines Hinweises darauf, daß damit nicht die Mängel z. B. so vieler französischer Cantiques gerechtfertigt sein sollen mit ihrer vollständig verweltlichten, oft sogar marschmäßigen Musik. Vgl. dazu das „Gregoriusblatt" 1917, S. 46 ff.

[2]) Jahrgang 1916, S. 65 und Fortsetzungen.

[3]) Herausgegeben von Dr. Ad. Dyroff-Bonn, Verlag Hanstein-Bonn.

[4]) V. Stein nennt ihn gar in seiner „Entst. der neueren Ästhetik" den Patriarch der Ästhetik. Daher auch sein Einfluß nach allen Seiten, auf alle Länder; Namen wie Johnson (England), Crusius, Heinsius, Vossius, Opitz, Harsdörffer (Deutschland) usw. beweisen dies genug.

[5]) Vgl. dazu auch meine oben angeführten Artikel im Cäc.-Ver.-Org., spez. S. 66 usw.

Digitized by Google

Zeit an musik-theoretischen Nachrichten aus der Antike wußte, hat er, soweit es für ihn in Betracht kam, verwertet." [1]) Überhaupt bei seinen „bedeutenden Anlagen, so vielseitiger Bildung, so lebhaftem Interesse für die Künste war Scaliger zum Ästhetiker wohl geeignet". [2])

Schon über den Begriff des Schönen finden wir bei Scaliger Beachtenswertes. Er definiert die pulchritudo: „Pulchritudo totius est species excitata ex partium modo, figura, situ, numero, colore. Modum partium appello debitam quantitatem." Und gerade vorher sagt er: „Pulchritudo partium est ex modo figura, colore conflata species delectabilis." [3]) Wenn auch hier keine langen Erläuterungen darüber vorliegen, die kurzen Andeutungen besagen schon viel. Schon in dem früheren Kapitel [4]) gab er diesbezüglich gute und genügende Andeutungen in den Worten: „Nam et plastæ et ii, qui coloribus utuntur, ex ipsis rebus capessunt notiones, quibus lineamenta lucem, umbram, recessus imitentur. Quod in quibusque praestantissimum inveniunt, e multis in unum opus suum transferunt: ita ut non a natura didicisse, sed cum ea certasse aut potius illi dare leges potuisse videantur. . . . Nam tametsi in ipsis naturæ normis atque dimensionibus universa perfectio est: tamen utriusque parentis mistio, tempus, cœlum, locus multa afferunt impedimenta. Itaque non ex ipsius naturæ opere uno potuimus exempla capere, quae ex una Virgiliana idea mutuati sumus." Mit anderen Worten nach Brinkschulte: [5])

1. Auch in der Natur kommt das Schöne vor, aber nicht rein, sondern . . . vermischt.

2. Die Kunst muß das Schöne rein und unvermischt enthalten. Deshalb hat auch der Künstler das Schöne aus den verschiedenen Dingen zu sammeln und zu einem Kunstwerk zu vereinigen.

3. Der Künstler soll nicht bloß von der Natur lernen, sondern mit ihr wetteifern und sie stilisieren (ita ut non e natura didicisse, sed cum ea certasse aut potius illi dare leges potuisse videantur).

4. Das Kunstschöne besteht also in der genauen Darstellung der Dinge, wie sie ihrem Grundprinzip (ipsius naturæ normis) gemäß sein müßten.

Diese Art der Darstellung nennt Scaliger die imitatio. Sie ist somit das letzte Prinzip der Künste. [6])

Gelten diese Prinzipien allgemein von der Kunst, dann auch selbstverständlich speziell von der Musik. Wir brauchen auch nicht selbst uns dies aus seinen Worten herauszulesen, nein, in den Worten wie: „In actu tibia saltandi numeros edit bellicæ tubæ: et dentibus frendentem Phytona, qui sagitta iam ictus est, exprimit" [7]) liegt dies Prinzip der Tonmalerei, der Nachahmung, deutlich genug ausgesprochen. Die Nachahmung der Musik ist ihm also dieselbe, wie die der Bildhauerei, Malerei und Poesie, sc. „eine idealisierte Nachahmung." [8]) Ja, Scaliger geht sogar soweit, daß er jeder „harmonia", d. h. Tonart, sei es lydische, sei es dorische oder sonst einer, einen ganz bestimmten Charakterinhalt zuschreibt. [9])

Daß die Musik nach Scaliger auch wie die andern Künste docendo wirke, d. h. nach meinen Unterscheidungen der ästhetischen Wirkungen [10]) effektive (ideale) Schönheit in sich trage, ergibt sich schon von selbst aus dem Vorgebrachten. Wenn er an einer Stelle [11]) anderer

---

[1]) Brinkschulte, S. 104.

[2]) Brinkschulte, S. 107, der dort beifügt, Scaliger bleibe „als Gelehrter durch seine erstaunliche Vielseitigkeit und rastlose Arbeitsamkeit ein echter, großer Mensch der Renaissance".

[3]) Scaliger IV, c. 1. p. 446.

[4]) Scaliger III, c. 25. p. 285.

[5]) Brinkschulte S. 25, 26.

[6]) Aus all den Definitionen geht hervor, daß Scaliger mit Aristoteles geht – freilich nicht in allem; vgl. Brinkschulte, S. 46–48 –, der ja auch schon die schönen Künste von den anderen unterscheidet durch: die Nachahmung.

[7]) Scaliger I c. 41, p. 111.

[8]) Brinkschulte, S. 26.

[9]) Scaliger I c. 19, p. 74 ff.

[10]) Cäcil.-Ver.-Org. 1918, S. 166 unterschied ich in dem Artikel „Vom Musikalisch-Schönen . . . ." die Schönheit in:

1. formale,	2. exhibitive (ideelle, darstellende),	3. effektive (ideale, wirkende),
	a) unmittelbar: zur Darstellung von Gefühlen,	a) analog,
	b) mittelbar: zur Darstellung gewisser direktiven oder gegenständlichen Darstellung.	b) assoziiert.

[11]) Scaliger I c. 1, p. 2.

Digitized by Google

Meinung zu sein scheint, indem er ausführt: „Ac primum quidem, quod in cantu esset, oblectandi causa tantum videbatur institutum, suberat tamen illis modulis (Rhythmen) id, cuius gratia condimentum illud (Musik) apparabatur", mit anderen Worten: die Musik hat als Ziel eigentlich nur die oblectatio, das Erfreuen, so muß man die Stelle wieder ruhig mit anderem von ihm Gesagten vergleichen, sc., daß die Musik auch die imitatio, also eo ipso auch die doctio enthalte, und man wird und muß dann Brinkschulte recht geben, wenn er diesbezüglich sagt:[1]) „Mit der genannten Stelle will Scaliger wohl nichts anderes sagen, als daß der Gesang durch die Musik hauptsächlich erfreuend, durch den Text dagegen in erster Linie belehrend wirkt. Ja, wir können noch weiter gehen. Indem nämlich Scaliger an anderer Stelle[2]) bei der Kunst einen näheren Zweck, die imitatio und einen entfernteren oder finis ulterior, die doctio allgemein unterscheidet, brauchen wir nicht die Erklärung obiger Stelle mit Brinkschulte in bezug auf Gesang und Text zu restringieren. Man vergleiche damit auch folgende allgemein für die Kunst und speziell wieder für die Musik geltenden Worte Scaligers: „Est autem vis quædam tum rerum, tum verborum, quæ etiam nolentem propellit ad audiendum:"[3]) „Damon . . . Milesius, cum ad tibicinas accessisset, quæ Phrygiis modis adolescentes quosdam temulentos ad furorem usque incenderat . . .,"[4]) und man wird die effektiven Wirkungen der Musik bei ihm leicht erkennen. —

Klar und deutlich finden wir also bei Scaliger die exhibitive und effektive Schönheit der Musik ausgesprochen. Dabei ist noch zu erwähnen, daß er ziemlich selbständig vorgeht. Denn, um nur folgende Worte Brinkschultes[5]) anzuführen: „Daß Scaliger das Prinzip der Tonmalerei direkt von Aristoteles entlehnt habe, läßt sich nicht annehmen. . . . In seinen Ausführungen über Musik hält Scaliger sich fast ausschließlich referierend," — aus ihnen lesen wir schon genug. Wenn dann Brinkschulte noch an selber Stelle beifügt: „Über die pädagogische Bedeutung, die der Stagirite so klar und bestimmt ausspricht, sagt Scaliger nichts," so dürfte wohl zu unterscheiden sein: direkt: Conc., indirekt: Nego, denn in dem „docendo" liegt das ja genugsam. Brinkschulte meint als Entschuldigung für Scaliger angeben zu können: „Der besondere Charakter einzelner Tonarten sowie die Tonmalerei dürften auch wohl allzeit bekannt gewesen sein, besonders den Musikverständigen, zu denen Scaliger zählte", mit anderen Worten dasselbe, was ich vorher sagte: indirekt lag in dem „docendo" für jeden Denkenden genugsam das pädagogische Moment der Musik enthalten. —

Nur einiges aus der lehrreichen Schrift Brinkschultes über „Julius Cäsar Scaligers kunsttheoretische Anschauungen und deren Hauptquellen" wurde hier dem Leser vorgeführt. Hoffentlich werden die wenigen Worte schon genügen, meine Worte bei Beginn der Abhandlung zu bestätigen, daß „wir überhaupt noch kein abschließendes Urteil über die ganze Zeit (vom 3.—18. Jahrhundert) bezüglich der betreffenden musikalischen Frage (sc. bezüglich der Ästhetik der Musik) haben, da selbige Zeit gerade in dieser Beziehung noch des Aufschlusses harret". Hoffentlich werden die wenigen Worte aber auch schon genügen, um weiter anzuspornen, den Bahnen Brinkschultes in der Forschung über die genannten Jahrhunderte in der Musik, speziell bezüglich der Frage des Musikalisch-Schönen nachzugehen. Vivant sequentes!

Zur Organistennot.

Von Dr. Hermann Müller, Paderborn.

Unter der Überschrift „Zur Organistennot (Ein kirchlicher Frauenberuf)" lesen wir in der protestantischen Zeitschrift Siona (1919, Seite 92 f.) einen Aufsatz von Lic. Erfurth. Darin heißt es:

„Zweifellos droht in absehbarer Zeit der Kirche durch die Änderungen der letzten Zeit im Verhältnis von Staat, Schule, Kirche eine Organistennot. Das ist von beteiligten Kreisen in Fachblättern anerkannt. Auch Mittel zur Hebung der Not sind schon angegeben. Unter anderen weist Johannes Koch, Pfarrer an St. Thomae in Soest, in einem einschlägigen Artikel darauf hin, daß hier ein Frauenberuf sich bietet, welcher der weiblichen Psyche naheliegt.

[1]) Brinkschulte, S. 30.
[2]) Scaliger I c. 1, p. 13. [3]) Scaliger III c. 25, p. 286. [4]) Scaliger I c. 19, p. 76.
[5]) Brinkschulte, S. 60.

Digitized by Google

Dazu einige Bemerkungen. Selbstverständlich darf der Beruf nicht etwa dilettantisch durch die Not entwertet werden, im Gegenteil, man benutze die Notzeit zu organischem Ausbau, der zum Segen der Kirche dient. Große leistungsfähige Gemeinden haben sich zweifellos darauf zu besinnen, daß ihnen durch einen tüchtigen Organisten ein kultischer Dienst geleistet wird, dessen Wert neben den des Pfarrers zu setzen ist. Dieser oft nicht vorhandenen Erkenntnis wolle man durch eine gründliche Reform der Anstellungs- und Gehaltsbedingungen schnell und ehrlich Rechnung tragen, gleichgültig, ob der Amtsträger Mann oder Frau ist. Für kleinere Gemeinden aber wird sich die Anstellung hauptamtlicher Kräfte oft beim besten Willen nicht ermöglichen lassen. Wohl aber wird eine Verbindung des Organistenamts mit anderer Gemeindetätigkeit besonders für Frauen sich bewähren.

Es ist sehr wohl für solche Gemeinden möglich, der Pfarrgehilfin, der Gemeindediakonisse, der Jugendpflegerin, der Fürsorgerin usw., soweit sie Gabe hat, eine Ausbildung auch als Organistin zu geben, die sie befähigt, eine kleinere oder mittlere Orgel zu spielen und auch sonst Mittel- und Ausgangspunkt für Befruchtung des kirchenmusikalischen Lebens zu werden. Besonders wird dies der Fall sein, wenn diese Kräfte in ihrer Vorbildung nicht nur musikalisch, sondern auch gründlich zur Gemeindetätigkeit vorgebildet sind und darum bewußt auch ihre musikalische Tätigkeit in die heilig-große Gemeindetätigkeit einstellen. Die musikalische Fortbildung derselben aber muß nach ihrer Lehrzeit durch stete Arbeit von fachmännisch geleiteten Wiederholungskursen gewährleistet sein."

Lic. Erfurth macht für die protestantischen Land- und Diasporagemeinden aufmerksam auf die Pfarrfrauen und Pfarrtöchter, die sich zweifellos die Vorbildung zum Hilfsorganistendienst erwerben könnten. Aber auch die weiblichen Glieder anderer „kirchlich lebendiger" Familien würden nach ihm dafür in Betracht kommen.

Er verweist des weiteren auf die in der musikalischen Ausbildung dieser Frauen zu berücksichtigende Leitung von Gemeinde-, Frauen-, Jungfrauen- und Kindergottesdienst-Chören.

Schließlich macht er die Mitteilung, daß die Leitung des 1910 gegründeten evangl.-sozialen Frauenseminars mit dem 1. Oktober 1919 eine Sonderabteilung zur kirchlich-musikalischen Ausbildung von Organistinnen und Hilfsorganistinnen einrichtet, und daß auch Kurse für Chordirektion und Gesangseinübung abgehalten werden.

* * *

Es war eine schöne Zeit, da der Lehrerstand als der geborene Träger der Kirchenmusik, zumal auch des Orgeldienstes galt. Gott sei Dank ist es vielerorts noch heute so. Die Verbindung von Lehrer und Kirchenmusiker hat beiden Teilen genützt. Für den Lehrer ist damit eine ständige, lebendige Fühlungnahme gegeben mit der Kirche und mit der Kunst. Auch die Kirchenmusik hat bei so vielen ideal gerichteten und künstlerisch begabten Lehrern und Lehrerfamilien reiche Förderung gefunden.

Kunst braucht Gunst. Nicht bloß Gunst. Sie braucht auch eine entsprechende Entlohnung. Wir haben den sehnlichen Wunsch, daß dieser Punkt heutigentags überall mit gegenseitiger Liebe und gegenseitigem Vertrauen behandelt werde. Soweit es irgendwie menschenmöglich ist, werden die kirchlichen Organe — das hoffen wir ganz zuversichtlich — alles daransetzen, um eine den Zeitumständen angemessene Entschädigung für den Kirchen-, zumal für den Organistendienst dem Lehrer bieten zu können. Und ebenso zuversichtlich hoffen wir, daß unsere Lehrer eingedenk bleiben, daß die Dinge stellenweise wirklich schwierig sind und sich nicht von heute auf morgen überall so regeln lassen, wie es an und für sich zu wünschen wäre. Es braucht gegenseitige Liebe und gegenseitiges Vertrauen. Wo diese vorhanden sind, wird man auch in Zukunft vielerorts die so segensreiche Verbindung zwischen Lehrer und Kirchenmusik ungeschwächt aufrecht erhalten können.

Aber es läßt sich nicht leugnen: diese Verbindung zwischen Lehrerstand und Kirchenmusik (zumal Orgelkunst) wird sich trotzdem im Laufe der nächsten Jahre und Jahrzente noch mehr lockern, als das bislang schon hie und da der Fall war. Die Verhältnisse werden stärker sein als die Menschen. Gregor Böckeler O. S. B. hat Recht: „Sicher werden manche katholische Lehrer sich eine Freude daraus machen und ihre Ehre darein setzen, ihre Kräfte wie bisher der Verherrlichung Gottes im Dienste der heiligen Cäcilia zu weihen. Aber viele werden es nicht mehr tun wollen oder können, und für diese muß Ersatz geschaffen werden".[1])

[1]) Musica Sacra, Regensburg 1919, S. 53. Der letzte Satz wurde von uns gesperrt.

Digitized by Google

Gewiß: für einen solchen „Ersatz" durch Nichtlehrer kommen die bisherigen Bildungsstätten der katholischen Kirchenmusik wie Aachen und Regensburg und Klosterneuburg in Betracht.[1]) Auch die in Freiburg i. Br. jüngst wieder zum Leben erstandene kirchliche Musikschule, deren Ziel besonders die Heranbildung junger Leute für den Organistendienst in einfachen Verhältnissen ist. Besonders sei auf die neue Mesner- und Organistenschule in Niederalteich (Niederbayern) hingewiesen, über die P. Gregor Böckeler O. S. B. in der Regensburger Musica Sacra[2]) berichtete. Ebenda[3]) liest man von kirchenmusikalischen Kursen, die in Altötting geplant sind; sie bezwecken die Ausbildung der Landorganisten (mit dem gesamten Chordienst) und ihre Befähigung zum Mesner- und Gemeindeschreiberdienste. Wie man sieht, ist man schon bestrebt, den Orgel- und Chordienst nicht mehr bloß, wie bisher, mit dem Lehrer- (oder auch Küster-)amt, sondern gegebenenfalls mit anderen Ämtern der Gemeinde zu verknüpfen. An die Rendanturen der Kirchenkassen, der Waisenhäuser, der Krankenhäuser usw. müßte hier vorzüglich gedacht werden. Überhaupt werden sich gerade aus den Kreisen der sog. mittleren Beamten, der Sekretäre, der Kassenbeamten uff. Herren finden, die geeignet sind oder sich geeignet machen können, der Kirchenmusik, sei es an der Orgelbank, sei es in der Chorleitung, treffliche Dienste zu leisten.

Es ist unnötig eigens zu sagen, daß auch weltliche Fachmusiker heranzuziehen sind, vorausgesetzt, daß sie für die kirchenmusikalischen Aufgaben das nötige Interesse und Verständnis und die rechte Vorbildung haben. An die weltlichen Fachmusiker wird man in größeren Städten sogar in erster Linie denken müssen. Auf dem Lande und in kleinen Gemeinden muß man sich wohl meistens anderweitig helfen.

Aber auch für die katholischen Verhältnisse bleibt der Gedanke, aus der Frauenwelt tüchtige Kräfte z. B. für den Organistendienst heranzuziehen, sehr beachtenswert. Wir hatten ja früher bereits an manchen Orten gute Organistinnen. Nicht bloß in den Frauenklöstern und in den Erziehungsanstalten für die weibliche Jugend. In der Diaspora z. B. hatte die bittere Not schon hie und da gelehrt, Lehrerinnen oder sonstige Damen zur Verwaltung des Orgelamtes heranzubilden und zu berufen. Unsere Tiroler Freunde erinnern sich leicht der Innsbrucker Pfarrkirche St. Jakob, wenn von Organistinnen die Rede ist.

Die Zeitverhältnisse werden dazu drängen, noch weit mehr als bislang Frauen auch zum Organistendienste heranzuziehen. Wir haben soviele Krankenschwestern, Lehrschwestern in Schulen und Erziehungsanstalten. Darunter sind manche, die jetzt schon über eine tüchtige Ausbildung in der Musik verfügen; andere werden sich verhältnismäßig leicht die wünschenswerten Kenntnisse und Fertigkeiten aneignen. Viele Lehrerinnen an öffentlichen oder an privaten Schulen werden mit Freuden bereit sein, die musikalische Begabung, die Gott der Herr ihnen gab, dem Gottesdienste zu weihen. Fürsorgerinnen, Caritaspflegerinnen, weltliche Krankenpflegerinnen — es ist des Aufzählens kein Ende. Es steckt soviel Idealismus und religiöser Sinn in unserer katholischen Frauenbewegung. Wir glauben, es bedarf nur einer frischen, fröhlichen Anregung. Und genug geeignete Kräfte werden sich finden.

Sehen wir den kommenden Verhältnissen ruhig und sicher ins Auge. Nur ja keinen Pessimismus hochkommen lassen. Der ist zu gar nichts nütze. Er schadet. Allerdings halten wir es für gut, zu betonen, daß natürlicherweise in musikalischer Beziehung Mindestforderungen zu stellen und weitergehende Wünsche auszusprechen sind. Aber daran wird die Sache nicht scheitern. Es gibt so viele tüchtige, ja ausgezeichnete Klavierspielerinnen und -lehrerinnen. Ist es denn ohne weiteres ein innerer Widerspruch, an gute Orgelspielerinnen und -lehrerinnen zu denken?

* * *

Wir fassen zusammen. Das Ideal ist und bleibt die Verbindung der katholischen Kirchenmusik mit dem Amte des katholischen Lehrers. Da, wo diese Verbindung durch die neuen Zeitverhältnisse zerschnitten wird, muß man Nichtlehrer zu gewinnen suchen. Auch in der katholischen Frauenwelt lassen sich geeignete Kräfte bereitstellen. Die Kunst und die Klugheit besteht darin, die wahrscheinliche Entwicklung der Dinge vorauszuschauen und für die notwendig festzuhaltenden Zwecke die erforderlichen Mittel vorzubereiten.

[1]) Das „St. Gregoriushaus" in Beuron mußte gemäß einer Mitteilung der Musica Divina (Wien, 1919, S. 86 f.) wegen Schülermangels geschlossen werden. „Es besteht die Absicht, die Schule später wieder zu eröffnen, falls die Verhältnisse sich bessern." Hoffentlich bald!

[2]) 1919, S. 52–57; vgl. S. 87–89.

[3]) 1919, S. 128.

Digitized by Google

Wer es auch sein mag, der zum Amte des Kirchenmusikers berufen wird, Lehrer oder Nichtlehrer, Berufsmusiker oder Musiker im Nebenamt, Mann oder Frau: es sollen fromme, innerliche, glaubensfeste und treukatholische Seelen sein. Die äußere Technik und die äußerliche Gewohnheit schafft keinen Kirchenmusiker. Es braucht zum Dienste in der gottesdienstlichen Tonkunst freilich musikalische Veranlagung, musikalische Fertigkeit, musikalisches Wissen. Aber es braucht ebensosehr tiefe Innerlichkeit, seelisches Mitempfinden und Miterleben der Liturgie. Es braucht eine Natur, die den äußeren Tönen die innere Seele, dem materiellen Klange die religiöse Weihe zu schenken weiß. Und nur, wer Innerlichkeit und Frömmigkeit zu eigen hat, kann sie weitergeben! S. Caecilia, ora pro nobis.

Über elektrischen Läuteantrieb.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Die vielfachen Anfragen, ob elektrischer Läuteantrieb oder nicht, sind die Veranlassung zu diesen Ausführungen.

Es gibt eine Kunst zu läuten. Die zuständige Amtsstelle sollte besorgt sein, sich die musikalischen Vorzüge eines gediegenen Läutens zu sichern. Statt dessen gibt es Gemeinden, die das Läuten der „lieben" Jugend anvertrauen, ohne sich zu vergewissern, daß die Glocken auch recht bedient werden. Als beste Läuteweise ist anzusehen die Läutearbeit eines Mannes, der nicht mit dem letzten Aufgebot seiner Kraft arbeitet, sondern noch mit dem Gewicht der Glocke mehr oder weniger zu „spielen" vermag. Nur dadurch allein findet der Läuter denjenigen Punkt der Kraftaufwendung, wo mit dem geringsten Kraftaufwand ein ausgeglichenes, wohlgeordnetes, gesichertes Klöppelanschlagen gewährleistet wird.

Wer Glocken zu hören gelernt hat, wird gefunden haben, daß es ein großer Unterschied ist, wer läutet. Der gute Läuter muß dahin streben, daß der Klöppel den Glockenrand streichelt. Weichheit bei Fülle des Klanges — darauf kommt es an. Je klanglich wertvoller die Glocke, desto mehr muß auf rechte Läutebehandlung gedrungen werden. Bereits in den Jahren eines angehenden Jünglings vermochte Verfasser dieser Zeilen mit Bestimmtheit festzustellen, ob der zuständige Glöckner läutete, oder ob Bubenkraft an dem Strange zerrte. Im ersteren Falle klang die Es-Moll-Glocke weich, innig, zum Gebet aufrufend; im anderen Falle fiel das Gellen der Glocke bei dem Hämmern des Klöppels stark auf die Nerven.

Besonders scharf machte sich der Unterschied an der Ges-Dur-Glocke bemerkbar. Da sie als die Aveglocke am Abend geläutet wurde, wo es wegen der Düsterheit keinem der Jungen einfiel, helfen zu wollen, erfüllte ihr schon an sich herrlicher Ton die Luft mit einer derartigen Musik in der kleinen Unterseχt B, daß man bei günstiger Luftbewegung an gewissen Stellen des Flußtales nur die Mittöne, nicht aber den Anschlagton hörte. Noch heute klingt diese wunderbare Musik der Durglocke im Geiste nach und löst bei der bloßen Erinnerung noch immer alte, liebe Gedanken des Friedens, der Beruhigung, der Abendfeier aus.

Zwei Dinge sind es, die den Geist einer Gemeinde schon von außen und von ferne bezeichnen: der gute Zustand der Gräber und Ordnung im Läuten. Es sollte keinem Buben gestattet werden, derart nachlässig zu läuten, daß der Klöppel nur die eine Seite der Glocke berührt. Soviel Geld sollte immer aufzutreiben sein, um ein geordnetes Läuten zu sichern. Durch den Strang geht gleichsam das Schwingen der Seele des Läuters auf die Glocke über. Der sinnende Zuhörer erlebt beim Beginn den Aufstieg der Kraft mit und schwingt seine Gedanken hinauf über den thronenden Kirchgiebel, über die funkelnde Spitze des im Abendgold singenden Turmes. Und wie das Klöppelspiel nach und nach einlenkt zur Ruhe, so gibt sich auch das Menschenherz allmählich zufrieden. Da noch ein verlorener Schlag — und alles Leben versinkt in Ruh'.

Es gibt eine Poesie des Läutens. Recht zu läuten ist eine Kunst, die gelernt sein will und die gelehrt zu werden verdient. Aber wie die Faust aufs Auge wirkt elektrischer Antrieb.

Elektrischer Antrieb wandelt die Glockenmusik um in Apparatmusik, wandelt das Geläute um zu einer Tonmaschinerie. Die Antriebskraft bleibt von Anfang bis zum Ende dieselbe. Die einmal eingerenkte Steigerung beim Antrieb löst das ganze Jahr, ein ganzes

Digitized by Google

Menschenalter hindurch dieselbe Leiter der Stärkegrade aus. Derselbe Eindruck des Mechanischen spielt sich ab beim Einstellen des Läutens wie in der Zeit des Volläutens: ein Ton wie der andere; alles wirkt wie eine Sprechmaschine, wie das Geplärr einer musikalischen „Maske". Das Ganze wirkt abstoßend durch das Harte, Gewalttätige der Tonsprache. Die letzten Wirkungen einer derartigen Seelenlosigkeit in Sachen des musikalischen Kunstgefühls lassen sich leider nur mehr gleichnisweise andeuten, als mit Logik begrifflich nachweisen. Wer wollte bezweifeln, daß die Kunsttechnik der mechanisch zu spielenden Klaviere eine unglaubliche Höhe erreicht hat, so daß der Laie nicht, und selbst der geübtere Fachmann nur schwer zu erkennen vermag, ob er mechanische Musik oder echte zu hören bekommt — und doch, gerade das feinere Ohr hört es dennoch; Seele läßt sich nun einmal nicht fangen, und sei das Netz noch so fein gesponnen. Elektrisch geläutete Glocken werden nun einmal ihren Holzpantoffeltreppengang nicht los. — —

Zu diesen Verlusten an Idealwirkung kommen drohende Nachteile in materieller Beziehung. Elektrischer Antrieb wirkt viel nachdrücklicher als Menschenkraft. Infolgedessen werden die Armaturen einer viel stärkeren Belastung unterworfen. Die Folge ist vorzeitige Außerdienststellung der Armaturen, die zu deren Erneuerung führt.

Gleichzeitig werden die Glocken stark abgenützt. Die Klöppel dringen wie wütende Schlaghämmer auf die Wandungen ein, die dadurch an den Anschlagstellen stark abgenützt werden. Die Folgen liegen auf der Hand.

Darum: wo immer angängig, vermeide man elektrischen Läuteantrieb. Nie lasse man Leutemangel die Ursache zur Anschaffung eines elektrischen Läutewerkes sein. Man kann ja schließlich die innere Freude jenes Pfarrers verstehen, der mit triumphierender Miene jedem verkündete, der es hören wollte, er habe neben seinem Bett ein Schaltbrett in Reichweite anbringen lassen: ein kleiner Ruck — und der ganze Glockenturm arbeite. Ja, der Glockenturm „arbeitet"; ganz recht! Nur liegt ein großer Unterschied darin, ob die Glocke, wie das schlichte Volk sich äußert, singt, ruft, bittet, klagt, frohlockt, oder ob sie „arbeitet". Wenn man sagt, ein Sänger „arbeite" — damit hat man ihn als Künstler verurteilt. Der wahre Künstler „spielt" in seiner Kunst. Und das tut auch die mit Betersinn von Menschenhand gezogene und mit Seele vernommene Glocke.

Noch sieht Schreiber dieser Zeilen den still seines Amtes in Treue waltenden Glöckner: er zog geruhsam den Strang und — betete dabei. Wir Buben beteten mit. Und die ihn hörten — beteten mit. Zu solchem Tun will „Elektrizität" schlecht passen.

Darum, wo nur immer möglich, bleibe man bei dem sinnigen, alten Brauch und leiste Gott zuliebe die „Arbeit" des Läutens, damit die Glocke nicht „arbeite", sondern weiterhin — bete.

Im Lesezimmer.

Der katholische Kirchensänger. Meßgesangbüchlein, enthaltend die gebräuchlichsten Meßgesänge und verschiedene Gesänge aus der Editio Vaticana mit moderner Vortragsbezeichnung und religiös-liturgischen Erklärungen und einem Gebetsanhang, herausgegeben von P. Ambros Schnyder O. S. B. und P. Friedrich Schefold O. M. C. XI und 198 Seiten. Einsiedeln, M. Ochsner, 1917.

Zwei Männer, gottbegnadete Künstler und Ordensleute, geben ein „Meßgesangbüchlein" für katholische Choralsänger heraus, das sich schon allein durch die Bescheidenheit empfiehlt, mit der es sich einführt, und durch die Einfachheit, mit der es auftritt. Trotzdem es nur „für Organisten und Sänger" sein will, „welche der Empfindungsweise des Chorals ferner stehen" (S. VIII), ist es ein Büchlein, aus dem der geübteste Choralchor vieles lernen kann und lernen muß.

Es sind dargeboten: 1. Die gewöhnlichen Meßgesänge: Asperges, Vidi aquam, 8 Messen des Ordinariums, 4 Kredogesänge; 2. Die üblichen Antworten bei der hl. Messe; 3. Für die Verstorbenen die Totenmesse und der Begräbnisgesang „In paradisum"; 4. Verschiedene Gesänge: eucharistische und marianische Choralweisen; 5. Gebete des katholischen Choralsängers. Die Umschrift in den Wert modernen Tonsystems ist mit zahlreichen Zeichen begleitet, typographische Mittel helfen zu richtigem Lesen des Textes, den eine deutsche Übersetzung geläufig macht. Nun weiß jeder, was er singt und wie er singen muß. Die musikalische Interpretation „entspricht dem subjektiven musikalischen Empfinden der Herausgeber". Sie gewinnt aber gerade durch die Paarung des individuellen Empfindens den Charakter der Objektivität. Und wenn „sie durchaus nicht die einzig richtige sein" will und „andere Auffassungen ebenso richtig, ja noch besser sein" läßt, so ist gerade diese Bescheidenheit ihre beste Empfehlung. Jeder, der das geniale musikalische Können des einsamen Beichtigers in der Kapelle am Krombach, P. A. Schnyder, und die hervor

Digitized by Google

ragenden Fähigkeiten des Kapuzinermusikers von Appenzell kennt, wird sich hüten, die Weise zu bemängeln, die beide Künstler als ihre Auffassung niedergelegt haben. Jede Probe ihrer Interpretation zeigt nicht nur ein liebevolles Verstehen des Chorals, sondern erbringt den Beweis, daß Choral wirkliche Musik sei.

Daß Choral Gebet sei, lehren die Künstler durch kleine, den einzelnen Tonstücken vorausgesetzte Einführungen in den Geist der Gesänge im Sinne der betenden Kirche.

Der geistvolle, fromme Gesang des Chorals, wie ihn Noten, Zeichen und Einführung darstellen, enthält noch eine letzte Garantie dadurch, daß „Merksprüche" den unteren Rand der Seiten 1—116 einsäumen.

Es ist somit eine reiche, reife Gabe, die den katholischen Choralsängern geboten wird. Sie sollte auf keiner Orgelbühne fehlen, die Anspruch machen will, edle, alte Kirchenmusik modernen Menschen in genießbarer Form darzubieten.

Maria-Laach. C. Mohlberg O. S. B.

* * *

Professor Dr. Peter Wagner hat die Vorlesungen, die er seit Jahren an der Universität Freiburg (Schweiz) für Theologen und andere Freunde kirchlicher Musik hält, als **Einführung in die katholische Kirchenmusik** in Buchform herausgegeben (Düsseldorf, Schwann, ℳ 7.50). Und das ist nun ein ganz ausgezeichnetes Buch geworden. Man merkt auf Schritt und Tritt, daß der Verfasser aus dem vollen schöpft. Der erste Teil des Werkes bietet in vier Paragraphen eine „Geschichte der Kirchenmusik". Diese 47 Seiten halte ich für ein besonderes Verdienst des Verfassers. Wer über kirchenmusikalische Dinge zuverlässig urteilen will, braucht unbedingt gewisse geschichtliche Kenntnisse. Unseren heutigen Kirchenmusikern kann das nicht oft genug gesagt werden. Manche Übertreibungen nach rechts oder links haben ihren Grund eben darin, daß man die katholische Kirchenmusik seit ihrer Reorganisierung in den sechziger und siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts fast ausschließlich auf die Praxis, die Theorie, die Ästhetik, die Liturgik eingestellt hat, ohne die geschichtliche Entwicklung genügend zu berücksichtigen. Eine geschichtliche Orientierung der katholischen Kirchenmusik hätte nichts geschadet, wohl aber viel genützt und viel Schaden verhütet; sie hätte vor allem auch wohl die nichts weniger als „glänzende" Isolierung verhindert, die in den letzten Jahrzehnten vielfach unser Anteil geworden ist. Sei dem wie immer. Wagners Überblick über die Geschichte der Kirchenmusik, der in jeder Zeile den historisch geschulten und selbständig arbeitenden Fachmann verrät, ist imstande und dazu berufen, in weiten Kreisen viel Gutes zu stiften. An den geschichtlichen Teil schließt sich die „Theorie der Kirchenmusik", die natürlicherweise sich im wesentlichen auf dem Motu Proprio Pius' X. von 1903 aufbaut. Auch in diesem Teil bewährt sich die umsichtige und besonnene Art Wagners. Es ist vielfach geradezu eine Erquickung, seine ruhige Erörterung so mancher strittiger und umstrittener Dinge auf sich wirken zu lassen. Es wäre ja freilich ein Wunder, wenn jeder Leser mit ihm in jedem Urteil übereinstimmen würde — bei einem Buche, das so viele Dinge geschichtlichen, liturgischen, ästhetischen Charakters zu behandeln hat. So mag dieser oder jener Leser, auch wenn er im wesentlichen mit Wagner derselben kirchenmusikalischen Richtung angehört, doch bereit sein, Griesbachers Repertorium etwas sanfter zu beurteilen (S. 98 f.) und überhaupt die einstimmige mensurierte Kirchenmusik etwas freundlicher anzusehen (S. 153); der Choral ist vielleicht nicht immer gut möglich und mensurierte Einstimmigkeit zuweilen besser als schlechte Vierstimmigkeit oder dürftiges Rezitieren. Bei aller Liebe für Haller oder auch für Nekes wird der eine oder andere sich auch vielleicht scheuen, in ihren Arbeiten „den klassischen Vokalstil in höchster Vollendung und Reinheit" zu finden (S. 53) und sie den schlechthin „großen" Meistern zuzuzählen (S. 152). Nekes und noch viel mehr Haller hat gewiß manche hübsche Sachen geschrieben; aber ich befürchte, daß die Geschichte weder unserem guten Haller, noch unserem lieben Freunde Nekes eine solche Bedeutung zuerkennen wird. Es waren beide liebenswürdige Menschen, gute Musiker (Haller sicher schöpferischer und tiefer als Nekes), aber beide waren schließlich Epigonen, denen zur künstlerischen Höhe eines Palestrina, eines Vittoria, eines Lassus und anderer Klassiker der Vokalperiode doch allerhand fehlte. Gerade weil Wagners Buch sich durch eine weite und tiefe geschichtliche Auffassung auszeichnet, darf ich vielleicht in aller Bescheidenheit diesen meinen abweichenden Standpunkt hier aussprechen. Über die Teilnahme der Frauen an Kirchenmusik urteilt Wagner vorsichtig. Sicher mit Recht. Dennoch vermag ich nicht zu sehen, weshalb die Frauenstimme an und für sich „dem Ernste und der Würde" des Chorales weniger angemessen sein solle (S. 166) oder „von Natur aus aufdringlicher, sinnlicher" wirke als die Männer- und Knabenstimme (S. 163). Mit dieser Einschätzung werden manche gutgeschulte Chöre in Frauenklöstern usf. wenig zufrieden sein. Es kommt eben alles auf die Schulung an. Die Frage, ob es leichter ist, Frauen- oder Knabenstimmen zum Choralsingen und zur klassischen Vokalpolyphonie zu erziehen, läßt sich meines Erachtens nicht so einfach lösen. Wenn man vielleicht hie und da in solchen und ähnlichen Kleinigkeiten (z. B. auch S. 143 Anm.) etwas anders denkt als der Verfasser, so muß man sich um so ehrlicher und aufrichtiger des großen Zuges und der großen Zuverlässigkeit freuen, die sein Buch auszeichnen. Wagner weiß, was er will. Und er sagt es offen. So, wenn er über „nutzlose und historische Irrtümer" spricht, mit denen neuerdings von gewissen Seiten die pianische Choralreform belastet werde (S. 51). Oder, wo er „die Unkirchlichkeit mancher Kirchenwerke aus der Zeit der Klassiker" behandelt (S. 79). Oder, wo er Seite 101 ff. die Mediziäa-Frage erörtert. Oder, wo er sich über die Choralausgaben mit modernen Noten (S. 114 f.) äußert und über die überwundene Einseitigkeit der Formel „Choral und Palestrina", die aber doch für die Reform „eine Wohltat und eine Notwendigkeit" gewesen sei (S. 131). Freilich muß man sich bewußt bleiben, daß Wagner eine Einführung in die katholische Kirchenmusik

Digitized by Google

bieten will, nicht in die katholische Liturgik. Deshalb durfte er auf eine ausführlichere Darlegung der Frage nach der Verpflichtung der liturgischen Gesetze ebenso verzichten wie auf die Behandlung der großen Schwierigkeit, die für unser Volk in dem Unterschied der romanischen und germanischen Sprache immerhin bezüglich des Einlebens in die Liturgie gegeben ist. Wie gesagt, das sind Dinge, die zunächst in die Liturgik gehören. Ob und welche Folgerungen sich daraus auf die Dauer für die Entwicklung unserer Kirchenmusik ergeben werden, kann heute niemand sagen. Aber vielleicht bin ich mit der Anzeige des Wagnerschen Buches schon zu ausführlich geworden. Fassen wir zusammen. Wagners „Einführung in die katholische Kirchenmusik" verdient nach Inhalt und Form die wärmste Empfehlung. Jeder Geistliche und jeder Kirchenmusiker sollte es sich in ernstem Studium zu eigen machen. H. Müller.

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1919, 8: Praktische Winke für die am Volkskirchengesange Beteiligten. (W. J. Gulba.) — Glocken und Glockenmaterial. — Oberschlesien. 9: Intonation und Klangschönheit der Orgel. — Erinnerungen an Josef Haydn.

2. Cäcilia (St. Francis) 1919, 9: Über die Entstehung und Bedeutung des kirchlich-liturgischen Gesanges. (P. Chr. Amon.) — Music and Liturgy.

3. Der Chorwächter (Einsiedeln) 1919, 7: Orgelwerk und Menschenleben. (Dr. Rob. Kopp.) — Haken-Neumen. (P. C. Vivell.) 8: Ein Beitrag zu dem Artikel: „Die Terzenreinheit im Glockengeläute". (H. Löbmann.) — Aus unsern Lehranstalten.

4. St. Gregorius-blad (Haarlem) 7: Het gouden jubilé van het zangkoor St. Gregorius Magnus te Utrecht. (C. H.) — Over natuurtonen en Gregoriaansch. (W. van Kalmthout.) — De orgelinwijding te Oude Wetering. (S. R.) — Naar aanleiding der St. Gregoriusdagen te Hoorn en te Vaals. (C. Huigens O. F. M.) — 9: Sectie: Liturgie en Kerkmuziek op den a. s. Katholiekendag. — Het Congres van Tourcoing en de daadwerkelijke deelneming der geloovigen aan den Gregoriaanschen zang. (D. C. Sergent O. S. B.). — Over natuurtonen en Gregoriaansch. (W. van Kalmthout.) — Jaarverslag der St. Gregorius-Vereenigung in het Bisdom Breda over 1918. — Nieuwe actie. (C. H.)

5. Gregorius-Blatt (Düsseldorf) 1919, 6: Zur Uraufführung von August von Othegravens „Marienleben" im Kölner Gürzenich am 1. April 1919. (W. Kurthen.) — Das Ave Regina coelorum. († P. H. Gaißer O. S. B.) — Zwei mittelalterliche Osterspiele der Kölner Erzdiözese. (F. J. Peters.) 7: Die Kommunion „Vos qui secuti estis me". Nach dem alten Gradual von Lyon. (D. Pothier.) — Das Ave Regina coelorum. († P. H. Gaißer O. S. B.) — Fünfzig Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein. (W. Kurthen.) 8/9: Über die Anpassungen in den Meß-Antiphonen. (H. Bewerunge.) — Antiphone für das Fest der Himmelfahrt Mariä. (D. Pothier — P. Bohn.) — Das Ave Regina coelorum. († P. H. Gaißer O. S. B.) — Ein Mittel zur Stärkung der Stimme. (Mölders.) — Zu Hugo Riemanns Gedächtnis. (H. Löbmann.) — Fünfzig Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein. (W. Kurthen.)

6. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1919, 6: Der gregorianische Choral vom Gesichtspunkte der Liturgie aus betrachtet. († P. A. Kienle O. S. B.). — Ein kleines Erlebnis. (H. Löbmann.) — Was die Stunde fordert. IV. (S.) 7: Der gregorianische Choral vom Gesichtspunkte der Liturgie aus betrachtet. († P. A. Kienle O. S. B.) — Aus meinem 60jährigen Sängerleben. († A. Cerus.) — Was die Stunde fordert. V. (S.) 8/9: „Daß du kalt oder warm wärest!" (M. Settegast.) — Das Einheitslied „Wir beten an". Schulpraktische Behandlung für die Mittel- und Oberstufe. (Rensing.) — Der Choralen- und Cäcilienverein. (Bertram.) — Erinnerungen an P. Hugo Gaißer. (Koch.) — Was die Stunde fordert. VI. (S.)

7. Monatsschrift für Schulgesang (Essen) 1919, 4: Zu Hugo Riemanns siebzigsten Geburtstage. (18. Juli.) — Hugo Riemann und die vergleichende Musikwissenschaft. (R. Münnich.) — Hugo Riemann als Musikhistoriker. (J. Kromolicki.) — Hugo Riemann als Theoretiker. (C. Riemann.) — Hugo Riemann und die Klavierpädagogik. (E. Paul.) 6: Gesellschaft und Musik in der Neuzeit. (H. Werlé.) — Persönliche Erfahrungen mit dem Eitzschen Tonwort. Zur Anfrage des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg. Eine Entgegnung. (H. Medrow.) — Zwei unaufschiebbare Forderungen. (A. Schiegg.) — Musikalische Kindererziehung. (E. Istel.)

8. Musica Divina (Wien) 1919, 5/6: Kirchenmusikal. Tagesfragen. (F. Moißl.) — Tote Musik. (E. Trolda.) — Pfitzners Musikalische Legende „Palestrina". (M. Springer.) — Kleiner Zeitspiegel. (F. Moißl.) 7/8: Liturgia Emantina. (A. Schachleiter O. S. B.) — Zur Geschichte der Wiener Kirchenmusik. (R. Kralik.) — Tote Musik. (Forts.) — Hugo Riemann †. (E. Wellesz.) — Kleiner Zeitspiegel. (F. Moißl.) — Die Tage. (E. Goth.)

9. Musica Sacra (Regensburg) 1919, 7: Klerus, Schule und kirchlicher Volksgesang. (F. Moißl.) — Festspruch. (A. Ganther.) — Die Messen am Feste des kostbarsten Blutes, am 4. und 5. Sonntage nach Pfingsten. (P. A. Weiß S. D. S.) — Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren. — Johannes Diebold. Zu seinem goldenen Dirigenten-Jubiläum. 8: Über Gesangsreform. Ein Vortrag, gehalten auf dem musikpädagogischen Kursus in Nürnberg. (H. Löbmann.) — Die liturgischen Gesänge für

Digitized by Google

unsere Toten. (J. Kehrer.) – Einem selbstlosen Lehrerorganisten zum Gedächtnis. (E. H.) – Die Gründung des Allgemeinen Cäcilienvereins vor 50 Jahren. Dritter Artikel. 9/10: Die beiden neuen Präfationen: Praefatio de S. Joseph, Sponsa B. M. V. Praefatio in Missa Defunctorum. – Dur und Moll in den einfachen Choralrezitationen. (O. Drinkwelder.) – Ratschläge für Organisten. – Was man vor mehr als 100 Jahren von einem Organisten verlangte. — Hugo Riemann †. (M. Unger.) – Organisationsfragen. Vorbereitung der Landorganisten. (E. K.) – Musikalische Kurzweil: Zur Charakteristik der Tonarten usw.

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

I. Bücher und Schriften:

1. **Allgemeiner Caritaslehrgang** des Caritasverbandes für das kath. Deutschland vom 5. August bis 25. September 1919 zu Freiburg i. Br. Verlag des Caritasverbandes Freiburg, 1919.

2. **Festschrift** zum 50. Geburtstage Adolf Sandberger, überreicht von seinen Schülern. Zierfuß, München, 1918.

Hölder, Wien.

3. **Vivell, P. Cölestin,** O. S. B., Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius. Akademie der Wissenschaften in Wien. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, 188. Bd., 2. Abhandlung. Vorgelegt in der Sitzung am 6. Dezember 1917.

Schwann, Düsseldorf.

4. **Möllersmann, Arnulfus Fr.,** O. Fr. M., Vesperale et Completorium officii parvi Beatae Mariae Virginis notis musicis juxta Antiphonale Romanum additis.

Stenger, Erfurt.

5. **Janson, Otto,** Das Erfurter Domgeläut. Führer durch die Glockenstuben des Domes. Sonderabdruck aus Heft XXXIX der Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde von Erfurt.

II. Musikalien:

Habbel, Regensburg.

6. **Kreitmaier, Joseph,** S. J., Op. 21. Unsere Kirche. 176 neue religiöse Lieder für Kirche, Schule und Haus mit Orgel- oder Harmoniumbegleitung. Orgelpartitur mit Text. ℳ 10.–.

Pustet, Regensburg.

7. **Griesbacher, P.,** Op. 201a. Deutschlands Notruf. Gedicht von Hans Eschelbach für vierstimmigen Männerchor. Partitur ℳ 1.80. 4 Stimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80.

8. – – Op. 201b. Deutschlands Notruf. Gedicht von Hans Eschelbach für gemischten Chor. Partitur ℳ 1.80. 4 Stimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80.

9. **Kindsmüller, Karl,** Op. 10a. Gruß an das Herz Jesu. Lied im Volkston. Stück ℳ 0.07; 50 Stück ℳ 2.30.

10. **Poll, Jos.,** Op. 32. Mein Jesus, in dein Herz hinein. Herz-Jesu-Lied von Julie Massow. Partitur ℳ 0.40; Singstimme ℳ 0.15; 50 Singstimmen ℳ 6.–.

11. **Rheinberger, Joseph,** Herz meines Jesu. Geistliches Lied für eine mittlere Singstimme und Orgel oder Harmonium, bearbeitet von Joseph Renner. Partitur ℳ 2.05; Stimmen ℳ 0.25.

12. **Sandhage, Albin,** Op. 7. Requiem III (D-Moll) für einstimmigen Kinder- oder Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 2.60; Stimme ℳ 0.40.

Schwann, Düsseldorf.

13. **Diebold, Johannes,** Op. 101. Missa solemnis in honorem beatissimae Reginae pacis für vier- und mehrstimmigen gemischten Chor mit Begleitung obligater Orgel. Preis der Partitur ℳ 5.–, jede Stimme ℳ 0.75.

14. **Nekes, Franz,** Op. 60. Missa O sacrum convivium. Für achtstimmigen gemischten Chor. Preis der Partitur ℳ 6.–, jede Gesangstimme ℳ 0.50.

Selbstverlag Albin Steindel, Berlin, Urbanstraße 137a.

15. **Steindel, Albin,** Friedens-Hymne. Ausgaben für Gesang und Klavier je ℳ 1.75; Ausgaben für großes Orchester und gemischten Chor je ℳ 5.–; für großes Orchester und Männerchor je ℳ 5.–; für gemischten oder Männerchor mit Klavierbegleitung je ℳ 4.–; für großes, kleineres und Salonorchester mit Sologesang ad lib. je ℳ 4.–; Chorstimmen je ℳ 0.15.

Digitized by Google

Für katholische Kirchenchöre

empfehle ich nachstehende bekannte und beliebte, leicht ausführbare Messen von

Allmendinger C., op. 37 b, **Missa O bone Jesu** für gemischten Chor.	Part. Mk. 2.—,	Stimmen à Mk. —.25.
Allmendinger C., op. 37, **Missa O bone Jesu** für Männerchor.	Part. Mk. 2.—,	Stimmen à Mk. —.25.
Kaim, op. 1, **Missa St. Cäcilia** für gemischten Chor	Part. Mk. 2.80,	Stimmen à Mk. —.20.
Kaim, op. 8, **Missa St. Anna** für gemischten Chor.	Part. Mk. 2.80,	Stimmen à Mk. —.25.

10% Teuerungszuschlag.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verlag **Friedrich Alber, Ravensburg,** Württbg.

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich,** Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute! * Reine Haupt- und Nebentöne!
Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Zum 100. Geburtstag von Klara Schumann erschien:

Das letzte Werk von Professor Müller-Reuter †

Bilder u. Klänge des Friedens.

Das Werk zerfällt in folgende vier Teile:

1. **Klara Schumann.** Ein Gedenkblatt zum hundertjährigen Geburtstag.
2. **Friedrich Wieck** in seinen letzten Lebensjahren. * * * * * * *
3. **Beethoven** und die musikalische Zeitschrift Cäcilia. * * * * * * *
4. **Die rhythmische Bedeutung** der Hauptmotive im ersten Satze der fünften Symphonie von Beethoven. * * * * * * * * * * * *

Im ersten Teile seines bedeutenden Werkes setzt er seiner großen Lehrerin, unserer deutschen Hohenpriesterin Schumannscher Musik, ein unvergängliches Denkmal. Viele bisher bestehende Unklarheiten werden darin von der berufenen Hand des Verfassers in das richtige Licht gerückt, geschichtlich Unwahres richtig gestellt. **Zahlreiche bisher unveröffentlichte und unbekannte Originalbriefe sowie Photographien machen das Werk besonders wertvoll.**

Im zweiten Teile enthüllt der Verfasser, der als ehemaliger Schüler des alten Wieck und **durch seine Einheirat in die Wiecksche Familie einer der wenigen noch lebenden dazu Berufenen war,** ein treffend gezeichnetes Bild des Großvaters seiner Frau Ida geb. Wieck.

Der dritte und vierte Teil des Buches, „Beethoven und die musikalische Zeitschrift Cäcilia", sowie „Die rhythmische Bedeutung der Hauptmotive im ersten Satze der fünften Symphonie von Beethoven", lassen dem Musiker und Musikfreunde **bisher uneröffnete Quellen** musikalischen Wissens fließen. **Auch hier sind, wie bei den anderen Teilen des Werkes, zum Beweise kritischer Stellen Faksimile der Originalurkunden beigeheftet.** Die im Text des Werkes enthaltenen 124 Notenbeispiele sind vom Verfasser besonders gut ausgewählte, beweisend lehrreiche Beispiele.

Preis geheftet = 12 Mk., vornehm in Java-Einband = 15 Mk.

Verlag von **Wilhelm Hartung, Leipzig,** Humboldtstraße 15.

Digitized by Google

Musikalien für das hl. Weihnachtsfest

Ballmann, P. W.: **Christkindlieder** für 1 Singstimme zum Klavier. Partitur Mk. 1.80

Brettner, J.: **Jesukindlein, komm zu mir!** Das Gebet unserer lieben Kleinen.

Ausgabe A für gemischten Chor und Orgel — oder Harmonium-begleitung. 2. Auflage. Partitur Mk. —.30

Ausgabe B für 3 Oberstimmen und Orgel — oder Harmonium-begleitung. Partitur Mk. —.30

Engelhart, Frz. X.: **Die Hirten bei der Krippe.**

Ausgabe A für 2 Soli und 8stimmigen gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung. Partitur Mk. —.30

Ausgabe B für 2 Soli und 4stimmigen gemischten Chor mit obligater Orgelbegleitung. Partitur Mk. —.30

Ausgabe C für 2 Soli und 4stimmigen Knaben- oder Frauenchor mit obligater Orgelbegleitung. Partitur Mk. —.30

Griesbacher, P.: (op. 162) **Weihnachten.** Gedicht von P. Langer. Für 1 Singstimme mit Klavierbegleitung. Mk. —.55

Haan, Alf.: (op. 2) **10 Weihnachtsgesänge** für 3 gleiche Stimmen. Partitur Mk. 1.10. 3 Stimmen Mk. 1.25

Haller, Mich.: (op. 70) **Weihnachtsweisen.** 9 Lieder zur heiligen Weihnachtszeit für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung des Harmoniums oder Klaviers. 4. Aufl. Partitur Mk. 1.25. 2 Stimmen Mk. 1.10

Hüttenmeister, R.: (op. 2) **8 deutsche Weihnachtslieder** zum kirchlichen Gebrauch für 4stimmigen gemischten Chor. Partitur Mk. —.70

Kindsmüller, K.: (op. 8) **Der Weihnachts-Stern.** Gedicht von Msgr. J. B. Haindl. Ein- oder zweistimmiges Weihnachtslied im Volkston. Partitur Mk. —.35. Stimmen Mk. —.10

.....

Czerny-Höfer: **Neue Schule der Geläufigkeit** mit Ergänzungs-Etüden für die linke Hand.
1. Heft Mk. 1.75. 2. Heft Mk. 1.75. 3. Heft Mk. 2.10. 4. Heft Mk. 2.55

Griesbacher, P.: **Deutschlands Notruf.** Gedicht von Hans Eschelbach.

(op. 201 a) Ausgabe für 4stimmigen Männerchor. Partitur Mk. 1.80
4 Singstimmen Mk. —.80

(op. 201 b) Ausgabe für gemischten Chor. Partitur Mk. 1.80
4 Singstimmen Mk. —.80

Pfeiffer, Gg.: **Feins Liebchen.** Neue Lautensätze. Mk. 1.50

Schmidt, Dr. Heinr.: **Tonbilder aus Parsifal.** Zum Gebrauche für Bildungsanstalten, Seminarien u. Institute für Klavier zu 2 Händen. Mk. 2.25.

Verlag von Friedrich Pustet Regensburg
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

Sept.-Okt. 1919 9./10. Heft

54. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Proskes Vorrede zur Musica divina . . . . . Seite 73
F. X. Gruber: P. Magnus Ortwein O. S. B. als Kirchenmusiker . . . . . Seite 83
Vereins-Chronik . . . . . Seite 85
Aufführungen in Gottesdienst und -Konzert . . . . . Seite 86
Aus Zeit und Leben . . . . . Seite 86
Musikalien . . . . . Seite 87
Zeitschriften . . . . . Seite 87
Aus dem Verlage . . . . . Seite 88

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Proskes Vorrede zur Musica divina.[1]

Bei Eröffnung eines längst vorbereiteten Unternehmens: in Form mehrerer Jahrgänge eine zahlreiche Auswahl harmonischer Kirchengesänge der größten Meister älterer Zeit bekannt zu machen, sehe ich mich verpflichtet, über den Zweck und Inhalt desselben einiges vorauszuschicken.

Die Veranstaltung von Sammlungen und Veröffentlichungen älterer Gesangwerke aus dem Gebiete des sogenannten strengen Kirchenstils kann nach Plan und Absicht der Sammler und Herausgeber sehr verschieden sein. In älterer wie neuerer Zeit wurden derartige Sammlungen unternommen, indem man entweder den Inhalt derselben ganz oder teilweise zur praktischen Ausführung bestimmen oder damit eine Mustersammlung zum Studium der höheren Setzkunst begründen wollte; — indem man als nächstes Ziel derselben etwa eine gewisse Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit ins Auge faßte, oder seine Aufmerksamkeit wesentlich auf literarisch-artistische Merkwürdigkeiten und Seltenheiten — geschöpft aus bisher unbenutzt oder unzugänglich gebliebenen gedruckten und handschriftlichen Quellen — richtete; — oder endlich deren Bestimmung eine geschichtswissenschaftliche sein sollte: wobei es nicht sowohl darauf ankam, daß die dargebotenen Kunstgebilde im allgemeinen durch Geist und Gediegenheit für Wissenschaft und Kunst ersprießlich, als daß sie vorzugsweise für den historisch-pragmatischen Zusammenhang von höherer Bedeutung seien. Neben und über alle diese Absichten erhebt sich ein Hauptzweck: der liturgische; welchem ja zunächst, wenn nicht ausschließlich, die Entstehung der in Betracht kommenden Kunstschöpfungen zu danken ist.

Diese Tendenz zur Grundlage einer Sammlung zu machen, welche sich über den ganzen großen Zyklus musikalischer Anforderungen und Bedürfnisse im Laufe des Kirchenjahres zu verbreiten und ein wohlgeprüftes Material des Besten, Edelsten und Erhebendsten darzubieten vermöge, dürfte um so mehr als zweck- und zeitgemäß anzuerkennen sein, als hierbei die Rücksicht auf obengenannte Zwecke keineswegs ausgeschlossen bliebe. Wenn daher in Beachtung jener erstgenannten Zwecke zum Teil sehr wertvolle Arbeiten aus früherer und neuerer Zeit vorliegen, so haben wir unser Hauptaugenmerk auf das Liturgische in möglichster Umfassung und Vollständigkeit gerichtet.

Zwar fehlt es auch für diesen Zweck nicht an Sammlungen, besonders aus älterer Zeit, allein mit dem Prädikat liturgischer Vollständigkeit dürfte keine derselben nur annäherungsweise zu bezeichnen sein, so umfangreich auch verschiedene Sammlungen waren, welche teils von einzelnen Tonmeistern, teils von Herausgebern fremder Werke ausgingen.

Von einzelnen Verfassern erschienen häufig Originalwerke im weitesten Umfange, welche einer oder mehreren liturgischen Bestimmungen gewidmet waren. So reihten sich große Bände von Messen eines einzigen Verfassers aneinander; von Palestrina z. B. besitzen wir dreizehn gedruckte Bücher der Messen, deren jedes viele Nummern enthält, ohne die beträchtliche Anzahl handschriftlicher Reliquien in dieser Musikgattung. Derselbe große Meister gab die Hymnen des ganzen Kirchenjahres, die Offertorien aller Sonn- und Festtage, viele Bücher von Motetten (mehrere hundert solcher Gesänge enthaltend) in großenteils liturgischer Ordnung heraus; oder vereinigte mehrere Bücher von Lamentationen, Magnifikat, Litaneien und andere Werke zu größeren Gesamtheiten. — Das Andenken des an Produktivität unserm Palestrina gleichstehenden Zeitgenossen Orlandus de Lassus ist durch ähnliche die Welt in höchstes Staunen setzende Riesensammlungen gesichert, von denen ich nur das Magnum Opus Musicum,[2] welches 516 selbständige Kompositionen, größtenteils im Motettenstil für zwei bis zwölf Stimmen enthält, und jenen Kodex[3] anführe, welcher nicht weniger als 100 Magnifikat im vier- bis zehnstimmigen Vokalsatze begreift. — Der umfassenden Sammlungen ähnlicher Art aus der ersten

[1] Aus mehreren Gründen ist es zeitgemäß, an die klassische Vorrede zu erinnern, mit der Karl Proske 1853 den ersten Band seines großen Sammelwerkes Musica divina einleitete. Die Schriftleitung.

[2] Magnum Opus Musicum Orlandi de Lasso Capellae Bavaricae quondam Magistri. Complectens omnes cantiones quas Motetas vulgo vocant, tam antea editas quam hactenus nondum publicatas II. III. IV. V. VI. VII. VIII. IX. X. XII. Vocum. A Ferdinando Serenissimi Bavariae Ducis Maximiliani Musicorum praefecto, et Rudolpho, eidem Principi ab Organis, Authoris filiis summo studio collectum, et impensis eorumdem typis mandatum. Monachii, ex typographia Nicolai Henrici 1604. F.

[3] Jubilus B. Virginis. Hoc est: Centum Magnificat ab Orlando de Lasso IV. V. VI. VII. VIII. et X. Vocibus composita. Nunc vero Rudolphi de Lasso labore et impensa praelo data. Monaci ex typographeo Nicolai Henrici 1619. 4.

Digitized by Google

Hälfte des 16. Jahrhunderts, in welchen uns die Werke eines Josquin,[1]) Isaac,[2]) Senfel, Willaert, Klemens non Papa, Paminger[3]) und vieler anderen überliefert werden, nicht zu erwähnen, erinnere ich nur an die Leistungen dreier der größten Zeitgenossen Palestrinas und unsers Orlandus de Lassus, nämlich des Spaniers Tommaso Lodovico da Vittoria,[4]) des Venetianers Costanzo Porta[5]) und des Deutschen Jakobus Gallus oder Händl.[6])

Vorstehende Andeutungen wollten aus der unerschöpflichen Fülle musikalischer Sammlungen des 16. Jahrhunderts nur einiges von demjenigen namhaft machen, was sich auf derartige Leistungen einzelner Meister bezieht. Noch viel reichhaltiger und mannigfacher sind aber die gemischten großen Sammelwerke jener Zeit, welche für liturgische Zwecke von besonderen Herausgebern veranstaltet und mit den gewähltesten Arbeiten der größten Meister jener Zeit geschmückt sind. Der Raum verstattet nicht, von diesen großartigen Anthologien, welche sich durch das ganze 16. Jahrhundert als verherrlichende Monumente der hohen Kunstentwicklung dieser Epoche dicht aneinanderreihen, nur das Namhafteste hervorzuheben. Bald wetteifern in diesen Sammlungen die Meisterwerke einzelner Nationen, bald die Kunstschätze der größten Tonmeister aller Stämme um den Vorrang. Vor allem ist es das Heiligtum der Kirche, welchem der Genius seine Opfer darbringt. Die reichesten Fundgruben solcher Kunstschätze verdanken wir dem Sammlerfleiße eines Pietro Giovanelli,[7])

---

[1]) Der Name Josquins ist der Mittelpunkt, um welchen sich die Petruccischen Inkunabeln und die Editionen vieler der ältesten Musikdruckinstitute Deutschlands, Italiens, der Niederlande und Frankreichs bewegen.

[2]) Heinrich Isaac, der deutsche Orpheus im Zeitalter Kaiser Maximilians I., hinterließ unter zahllosen Meisterwerken für die Kirche eine Sammlung von Offizien auf alle Sonn- und Festtage des Kirchenjahres, welche lange nach seinem Tode unter dem Titel: Choralis Constantini ut vulgo vocant, opus insigne et praeclarum, vereque coelestis harmoniae, Authore nunquam satis laudato Musico, Henrico Isaac, Divi quondam Caesaris Maximiliani Symphonista Regio, Opus inquam, illustris Isaci, officina dignum et propter compositionis artificium, et cygneam venustatem, adeo ut ex faecundissimo tanti artificis pectore vere emanasse videatur. Nornbergae imprimebat Hieronymus Formschneider 1555. 4. Tomus I. II. III. erschienen ist. Dieses Werk von staunenswertem Umfange ist eines der allerkostbarsten Denkmale musikalischer Vorzeit und schließt einen Schatz der lehrreichsten Muster für Studien des Gregorianischen Chorals und des figurierten Kontrapunkts in sich.

[3]) Zeugnis von dem unerhörten Fleiße dieses Meisters legt eine Sammlung ab, welche nach seinem Tode unter dem Titel: Primus Tomus Ecclesiasticarum Cantionum, Quatuor, Quinque, Sex et Plurium Vocum, a prima Dominica Adventus usque ad Passionem Domini et Salvatoris nostri Jesu Christi, per Leonartum Pamingerum Aschaviensem Austriacum, olim Patavii Bavariae etc. Musicum clarissimum, compositarum. Noribergae, in officina Theodorici Gerlatzeni. 1573. 4. — Secundus Tomus Eccles. Cantion etc. a Passione Domini usq. ad prim. Dominic. post fest. S. Trinitatis etc. ib 1573. — Tertius Tomus Eccles. Cant. etc. a pr. Dom. post. f. S. Trin. usq. ad pr. Dom. Advent. etc. ibid 1576. — Quartus Tomus Cant. Eccl. etc. continens Psalmos etc. etc. Norimb. in off. typ. Nicolai Knorren 1580 erschienen ist. Die Liturgie des ganzen Kirchenjahres findet sich in diesem Werke auf das erschöpfendste behandelt, darunter die Harmonisierung der Psalmen in einer an Vollständigkeit grenzenden Durchführung, wie sie sonst nirgends vorhanden ist.

[4]) Vittoria veröffentlichte seine zahlreichen Messen in zwei großen Prachtfolianten; die Hymnen des ganzen Kirchenjahres; Motetten für alle Feste des Jahres; die ganze Liturgie der heiligen Woche in geistreichen, tief ergreifenden Harmonien und vieles andere.

[5]) Von Porta erschienen, außer einer großen Sammlung von Messen und 5 Büchern Motetten und vielem andern, zwei Werke, welche vorzugsweise hier zu nennen sind: Constantii Portae Cremonens. Quinque Vocum Musica in Introitus Missarum, quae in diebus Dominicis toto anno celebrantur, juxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae. Venetiis apud Angelum Gardanum 1588. 4. und Musica in Introitus Missarum Quinque Vocum quae in solemnitatibus Sanctorum omnium toto anno celebrantur, juxta morem Sanctae Romanae Ecclesiae: Auctore Constantio Porta Cremonensi. Venetiis apud Ang. Gardanum. 1588. 4. In diesen Werken findet man den vollständigen Kontext des Cantus firmus in einer Reihe harmonischer Tonbilder zu einem Ganzen ausgeprägt, welches von der kontrapunktischen Kunst des Meisters den vollgültigen Beweis liefert und als ein preiswürdiges Vorbild kirchlicher Nacheiferung für alle Zeiten dasteht.

[6]) Neben einer beträchtlichen Anzahl anderer Werke gab dieser hervorragende Tonmeister nachstehende Sammlung seiner Kompositionen heraus: Händl Jac. Musici Operis, Harmoniarum Quatuor, Quinque, Sex, Octo et plurium Vocum, quae ex Sancto Catholicae Ecclesiae usu ita sunt dispositae, ut omni tempore inservire queant. Ad Dei Max Opt. laudem, et Ecclesiae Sanctae decus. Tomus I. II. III. IV. Pragae, typis Georgii Nigrini. 1586–90. 4. Dieses unschätzbare Werk steht seinem Gehalt und Umfange nach dem Magnum Opus Musicum des Lassus würdig zur Seite, verdient aber hinsichtlich seiner liturgischen Vollständigkeit als Werk eines Verfassers vor allen ähnlichen Sammlungen ausgezeichnet zu werden.

[7]) **Novi thesauri Musici** Liber Primus, quo selectissimae planeque novae, nec unquam in lucem editae cantiones sacrae (quas vulgo Moteta vocant) continentur octo, septem, sex, quinque ac quatuor vocum, a praestantissimis ac hujus aetatis praecipuis Symphoniacis compositae, quae in sacra Ecclesia catholica summis solemnibusque festivitatibus canuntur, ad omnis generis instrumenta musica accomodatae. Petri Joanelli Bergomensis de Gandino summo studio ac

Digitized by Google

Fr. Lindner,[1]) Kasp. Hasler, Abrah. Schadaeus, Erh. Bodenschatz u. v. anderer, welche nicht minder den Kunstwert der gewählten Stücke als deren liturgische Bestimmung im Auge hatten.

Wie wertvoll, ja unschätzbar aber alle diese gemischten, mehr oder weniger systematisch geordneten, umfangreichen Sammlungen sein mögen, so bleibt doch ihr Nutzen nur relativ und für unser Zeitbedürfnis durch wesentliche Umstände beschränkt. Einmal genügt keine der vorhandenen Sammlungen in dem Maße, als durch die liturgischen Bedürfnisse unserer Kirche nach dem ganzen Umfange geboten wäre. Fast allen fehlt die Beigabe einer hinlänglichen Anzahl von Messen als oberstes Requisit; auf Litaneien ist nirgends Rücksicht genommen. Wohl besteht eine sehr reichhaltige Sammlung der letzteren,[2]) aber sie ist geschieden, wie alle Sammlungen von Messen gleichfalls geschieden sind. Psalmen sind in großer Anzahl für ein- und mehrchörige Stimmenverbindung vorhanden, allein die harmonische Psalmodie nach Zweck und Gebrauch der Kirche mit vorzugsweiser Berücksichtigung der Vesperpsalmen blieb minder beachtet; ähnliches gilt von der Hymnodie und andern liturgischen Erfordernissen. Wäre jedoch auch in allen diesen Beziehungen nach Umfang und Ordnung bereits von den Vorfahren das Befriedigendste geschehen, und läge kein Bedarf einer Sichtung, Ergänzung oder Wiederaufnahme ähnlicher Arbeit vor, der einzige Grund hinsichtlich der Form müßte schon das Unternehmen rechtfertigen: weil allen jenen Werken die harmonische Zusammenstellung gebricht, indem sie nach damaliger Tonschrift ohne Taktstriche entweder in abgesonderten Stimmenbänden oder foliantenmäßig in gegenüber eingedruckten Melodien, nicht aber in geregelten Partituren auf uns gelangt sind. Die Unerläßlichkeit derselben aber für das Studium und die praktische Behandlung bedarf keines Erweises.

Ebensowenig wird es auch eines Beweises bedürfen, daß diese Musikgattung sowohl im Interesse der Kunst als des kirchlichen Bedürfnisses in unseren Tagen der eifrigsten Pflege und lebendigen Wiederaufnahme würdig sei. Manche Entwickelungsperiode der Kunst hat sich überlebt, weil ihr Bestehen, vom Genius profaner Wandelbarkeit getragen, jeder tieferen, festgesicherten Grundlage entbehrte. Nicht so der echtkatholische Kirchengesang seiner Begründung, seinem innersten Wesen nach. Ausschließlich dem heiligen Boden der Kirche entwachsen, im engsten Verbande ihrer gottesdienstlichen Satzungen und Übungen zu hoher Vollendung gediehen, und endlich aus der strengsten kirchlichen Feuerprobe — wie sie keine im Heiligtum dienende Kunst zu bestehen hatte — glorreich bewährt hervorgegangen, hat sich der innere Gehalt unserer Kunstgattung für alle Zeiten festgestellt und ein so hohes Ansehen erlangt: daß die päpstliche Kapelle, die Reinheit dieses Gesanges in Verbindung mit dem Gregorianischen Choral aufrechthaltend, jede abweichende Musikgattung beharrlich ausschließt und darum als Grundtypus und Vorbild gesetzlicher Kirchenmusik bis auf den heutigen Tag der ganzen Kirche vorleuchtet.

Darum haben auch die größten Meister späterer Zeit in dem sogenannten Stil a cappella die erhabenste Norm und Kunstaufgabe der Kirchenmusik erkannt, ihren Genius in demselben erprobt oder ihm doch eine tiefere Verehrung nicht versagen können, weil jeder von ihnen aus dieser Setzart die Grundprinzipien nicht nur der Kirchenkomposition, sondern der kontrapunktischen Lehre überhaupt entlehnen mußte.

Wie nun die besseren Werke dieses Stils, unleugbar als Gebilde des reinsten Genius und Geschmackes aus dem innersten Drange frommer Gefühle und gottbegeisterter Anschauung entstanden, einen höheren Ursprung verraten als die meisten für Außenzwecke gestalteten Kunst-

labore collectae, ejusque expensis impressae. Venetiis apud Antonium Gardanum. 1568. 4 maj. — Novi atque Catholici Thesauri Musici Liber Secundus etc. Ibid. a. eod. — Novi atque Cath. Thes. Mus. Liber Tertius etc. ut supr. — Novi atque Cath. Thes. Mus. Liber Quartus etc. — Novi atque Cath. Thes. Mus. Liber Quintus et ultimus, quo variae tum sacrae, tum aliis etiam locis honestissimis competentes ac congruis, plane novae, neque unquam antea, a quopiam in lucem editae harmoniae comprehenduntur etc. etc. Venetiis ap. A. G. 1568. Dieses typographische Prachtwerk enthält die reichste Auswahl von Kirchengesängen hauptsächlich in Motettenstil und sind in demselben viele der bedeutendsten Meister, besonders Deutschlands, der Niederlande und Frankreichs vertreten. Weniger wurden die Italiener berücksichtigt, deren Ruhm aber damals auch noch nicht seinen Höhepunkt erreicht hatte.

[1]) Der an vorstehendem Werke wahrgenommene Mangel italienischer Meister ist in den von Fr. Lindner besorgten sieben großen Sammlungen geistlicher Musik reichlich ersetzt, indem daselbst die italienischen Schulen mit Vorzug bedacht sind.

[2]) Victorinus, G., Thesaurus Litaniarum a praecipuis Musicis in laudem SS. nominis Jesu et in honorem Deiparae compositarum 4 5 6 et plurium vocum, liber I. II. III. Monachii, typis Adami Berg, 1596 4.

Digitized by Google

erzeugnisse unserer Zeit: so ist auch die Kirche allein die wahre Heimat solcher Werke, und solange diese in ihr nicht wieder heimisch geworden sind, werden wir keine heilige Tonkunst besitzen. Die Kunst, losgerissen von der Tiefe des Glaubens, dem Ernst der Wahrheit und des Lebens, der Treue gegen die Kirche, welche Erhebung kann sie wirken, welche Früchte bieten, welchen Trost gewähren?

Die große Kunsterscheinung der harmonischen Ausbildung der Musik durch alte Meister ist ein eigentümliches Verdienst, ja — ohne gegen fremdes, mit freudigstem Dank erkanntes Verdienst ungerecht zu werden — ein ungeteiltes Gut der katholischen Kirche. Darum lassen auch die reinsten Gefühle der Ehre und Liebe für dieselbe nur wünschen, daß innerhalb der Kirche jene Kunstschätze von neuem in ihre Würde eingesetzt und wahre Erkenntnis und Wiederbelebung derselben in dem Maße gefördert werden, als in der Tat manches Versäumte nachzutragen, manches Mißbräuchliche zu beklagen und zu berichtigen sein dürfte. Die Kirche selbst steht freilich über diesen Mißbräuchen erhaben da, denn in der Geschichte der Kirchenmusik kommt wesentlich zu beachten: was die Kirche 1) angeordnet (instituit) oder 2) nur nachgegeben (concessit) und 3) geduldet hat (passa est).[1]) Wenn aber wahre Musik in der Kirche keine Duldung mehr fände, so ginge dieser Widerspruch keineswegs aus dem Geiste der Kirche, welcher das eine Wahre hier wie überall nicht bloß geduldet und nachgegeben, sondern geradezu festgestellt hat, sondern aus dem ins Heiligtum gedrungenen Weltgeiste hervor, dessen Ichheit auch da wie überall sich geltend zu machen versucht.

Mit dieser vom Standpunkt der Kirche gerechtfertigten Forderung vereinigten sich von jeher die Stimmen derer, in welchen wir die bedeutendsten Stützen musikalischer Wissenschaft und Kunst erblicken. Ich schweige von den kompetenten Aussprüchen der Kunstgelehrten früherer Jahrhunderte und berufe mich nur auf die vollwichtigen Urteile der gründlichsten Forscher unserer Zeit in diesem Gebiete. Hier begegnen wir hochbegeisterten Männern, welche mit flammender Rede die Reinheit der Tonkunst verfochten und nicht gestatteten, daß man die kostbarste Perle der Lyrik noch ferner dem Staube und moderner Mißachtung preisgebe; dort bewundern wir den reichen Schatz geschichtlicher Entdeckungen, welche Männer von Geist und Kritik ans Licht gebracht, — oder die Frucht literarischen Fleißes, um das unermeßliche Gebiet der Kunsttätigkeit unserer Altvordern zu entfalten. Wieder sehen wir ehrwürdige Repräsentanten der ästhetischen Kritik, nachdem sie alle Heroen des jetzigen und vorigen Jahrhunderts mit psychologischer Schärfe erprobt und gefeiert, zuletzt jener aufgehenden Kunstweihe edler Vorzeit mit frommer Begeisterung ihre Blicke zuwenden. Andere stellen musterhafte Gebilde heiliger Kunsttätigkeit unserer großen Vorfahren zur Bewunderung aus; auch an solchen fehlt es nicht, welche mit Geist und Eifer an der praktischen Wiederbelebung jener bloß in der Form erstarrten, im Innern aber von unendlicher Lebenswärme durchdrungenen Gebilde arbeiten, rastlose vieljährige Kämpfe nicht achten, wenn nur einer heiligen Sache damit Bahn gebrochen, der Sieg bereitet werde. Allein nicht nur an Männern der historischen und theologischen Richtung, sondern auch an hervorragenden Tondichtern neuerer Zeit ist solche Anerkennung vielfach wahrzunehmen und dies um so höher anzuschlagen, als das Kunsturteil bewährter, im eigenen Schaffen geübter Meister am sichersten die Originalzüge eines andern, wenngleich in fremden Formen bildenden Genius zu erspähen und ans Licht zu führen versteht. Sie alle beseelt ein edlerer Antrieb; ein heiliger Ernst ist an vielen, zugleich eine in Kampf bewährte religiöse Entschiedenheit nicht zu verkennen, ihr Streben mit der erfaßten Wahrheit christlich zu identifizieren und der doppelt geheiligten Kunst ihr ganzes Leben mit aller Hingebung zu weihen. Darum sind es auch Resultate eines ganzen Lebens, gereifte Früchte des Geistes, welche uns in den Leistungen dieser Männer geboten werden, und ihr Zeugnis verdient von der Mitwelt dankbar anerkannt zu sein und in der Nachwelt fortzuleben. Wie leicht wäre es nun, solchen Führern zu folgen, die Masse von Lehren und Erfahrungen zu benutzen, mit denen in den letzten Jahrzehnten das Gebiet der älteren Kirchenmusik bereichert worden! Solchen Führern begegnen wir in Deutschland wie in Italien, in Frankreich wie in Belgien. Um nur zwei Größen zu nennen: verdiente nicht die lebenslängliche Hinopferung eines Baini und v. Winterfeld an die heilige Kunst im Vaterland beider — Italien und Deutschland — einen mächtigen Widerhall zu finden, dort ähnliche Gesinnungen zu erwecken, wie sie in edleren Zeiten Tat gewesen, und gerade in diesen Ländern die schönsten Früchte christlicher Kunstbegeisterung getragen haben?

---

[1]) Sicut erat Ecclesia catholica semper et ubique mater verae doctrinae et disciplinae, ita et mater patronaque sacrarum artium fuit, esseque non desinit. Quarum abusum vero, quem interdum passa est, nunquam sancivit.

Digitized by Google

Es kann keine Frage sein, daß der praktische Weg zur Lösung dieser Aufgabe der richtige, wirksamste ist; so wichtig es auch anderseits wäre, gleichzeitig die theoretischen Grundsätze[1]) genau zu kennen, welche die älteren Tonbildner bei ihren Kompositionen befolgten, indem unsere Vorfahren in der Doktrin nicht minder groß und geistreich dastehen, als in der Praxis. Aber das Bedürfnis dieser Theorie wird erst durch den Gebrauch der Werke am sichersten geweckt. Vorbedingung der lebendigen Wiedereinführung des von seiten der Kirche und Kunst mit Recht so hochgestellten älteren geistlichen Gesanges ist nun zunächst die Verbreitung treu, echt und vollständig nach Originalquellen gebildeter Partituren der besten Werke von solchen Meistern der letztverflossenen drei Jahrhunderte, welche dem Stil a cappella nicht nur technisch gewachsen, sondern hierin mit selbständigem Genius schaffend den geistigen Anforderungen der Kunst vollkommen zu entsprechen vermochten. Daß wir diese Kunstgebilde vorzugsweise im 16. Jahrhundert zu suchen haben, ist unleugbar, denn in jenem Zeitalter gingen der Genius und die religiöse Begeisterung Hand in Hand, die Blüte aller Kunst und die kirchliche Stimmung des Jahrhunderts weckte den Eifer für Edles und Heiliges, die Tonmeister fanden noch ihre volle Befriedigung und Ehre im ungeteilten Schaffen für die Kirche, während die meisten späteren Komponisten der Kirche zwar ihren Kunsttribut lege artis, der Form nach, darbrachten, aber mit ganzer Seele und Liebe der profanen Kunst huldigten und häufig das traurige Resultat herbeiführten: daß weder ihre in geschmacklos weltlicher Zeitrichtung entstandenen, noch ihre auf lebloser Form des Kirchlichen ruhenden Arbeiten einer Dauer wert und fähig sind. So mußte die Kunst verfallen. Gab es dennoch rühmliche Ausnahmen, so stützten sich diese auf die Überzeugung: daß nur in den Musterbildern der älteren Vorfahren jener reine, ursprüngliche Geist, jenes Gepräge von Adel, Würde und Gediegenheit sich erkennen lasse, wodurch der menschliche Gesang befähigt werde, die heiligen Handlungen unseres Gottesdienstes zu heben und zu beleben, und an demselben nicht sowohl dienend mitzuwirken, als vielmehr einen integrierenden Teil der gesamten Liturgie darzustellen. Sie erkannten in ihnen Vorbilder eines höheren Geisteslebens, das sich über den Wechsel und die Forderungen der Zeit erhaben fühlt und von Prinzipien beherrscht wird, welche gleich denen der Kirche festgegründet und ungeachtet ihrer tausendfach bewegten Gestaltungen doch vom Geiste der Welt und Zeit unbewältigt sind. Neben dieser tiefen, innerlich geheiligten Lebenskraft und Geistesfülle der Werke aus der großen, klassischen Epoche der Kirchenmusik bewundern wir vor allem die weitumfassende Tatkraft der alten Meister, indem sie mit heiliger Freudigkeit das ganze Gebiet des biblischen und liturgischen Wortinhaltes in die seelenvollste Harmonie aufzulösen wußten, während die neuere Komposition sich bekanntlich nur mit einem kleinen Teil der Gesamtliturgie beschäftigt. Gebührt nun den Meistern der gedachten älteren Epoche in jeder Beziehung vor ihren späteren Nachfolgern der Vorzug, so werden auch ihre Werke nach dem im vorgedruckten Prospektus bezeichneten Plan eine weit überwiegende Berücksichtigung finden, denn in ihnen ruht ein ebenso kostbarer Schatz der Kirche wie der Kunst, der nicht länger ungehoben bleiben darf.

Wohl ist diese Überzeugung noch nicht überall befestigt, nicht allen gemeinsam geworden. Vielfach hat man dieser Musik den mittelalterlichen Ursprung zum Vorwurf gemacht und dieselbe mit dem Genius und Fortschritt der neueren Kunst unvereinbar gefunden. An sich begründet wohl diese Meinung schwerlich einen Vorwurf, da christliche Poesie und alle christliche Kunst gemeinsam im Mittelalter wurzeln. Allein mit strengem Recht kann man der harmonischen Kirchenmusik — dem Stil a cappella — nicht einmal das Prädikat „mittelalterlich" beilegen, da ihre höchste Blüte der neuen Zeit, nämlich dem 16. Jahrhundert angehört. Wohl fällt ihre erste Entwicklung in das spätere Mittelalter, aber ihre Vollendung und kirchliche Sanktion gehört

[1]) Um der Kritik neuerer Musiktheorien im Gebiete musikalischer Kunstwerke älterer Zeit — besonders des 16. Jahrhunderts — gründlich zu begegnen, wäre eine Darstellung der von den Alten so meisterhaft ausgeübten Kunstprinzipien, insbesondere die Abfassung einer Kompositionslehre, hoch vonnöten. Hierin müßte von der Gegenwart abgesehen und nur dasjenige gelehrt werden, was der alten Kunst wirklich zugrunde lag und hinreichte, dieselbe zu ihrer ideellen und technischen Vollendung zu bringen, welche immerhin als erreicht und abgeschlossen betrachtet werden darf, und auf deren Gebiete jede Nachbildung aus neueren Theoremen ein Unding wäre. Es genügte vorerst, das Beste der älteren Theoretiker zum klaren Verständnisse der heutigen Künstler zu bringen und die Gründe dieser Doktrin an den auserlesensten Werken jener Kunstepoche nachzuweisen. Der Zweck einer solchen Lehre würde nicht sowohl sein, zur richtigen Komposition im älteren Kirchenstil, als vielmehr zur wahren Kritik des Vorhandenen anzuleiten. Man würde zu einer lebendigen, harmonischen Einsicht des Idealen und Technischen jener Gebilde gelangen, mit denen man noch immer entweder in leerem Glauben oder kalter Skepsis sich abmüht. Gewiß ist Idee und Technik derselben in unserer Zeit viel zu wenig verstanden und erreicht, um mit den hohen Fortschritten der heutigen Restauration im Gebiete der bildenden Kunst verglichen werden zu können.

Digitized by Google

der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Wollte man sie darum mittelalterlich heißen, weil sie dem Gregorianischen Choral hinsichtlich der Melodik und des Gesetzes der Kirchentonarten entsprossen ist, so ist wieder zu bedenken, daß der früheste Ursprung jener Gesangweise die Anfänge des Mittelalters überragt. Es bleibt eine fruchtlose Mühe solcher Etymologie nachzugrübeln. Statt am Vorurteil des Wortes zu haften, wende sich die moderne Musik vielmehr mit Liebe und Aufmerksamkeit zu den Gebilden des Mittelalters; nur dadurch, daß sie dieselben nicht mit Verachtung ignoriert, sondern sie ernstlich erforscht und betrachtet, wird sie dem Geist und Gedankenreichtum der alten Kunst wieder näher kommen, nachdem sie an Schönheit und Mannigfaltigkeit der Formen dieselbe nicht bloß erreicht, sondern bereits überflügelt hat. Sie würde ihre Mühe nicht bereuen, an Kritik ungemein gewinnen und bald begreifen, daß die kirchlichen Gesangwerke der Alten die schärfste Kritik derer nicht zu scheuen haben, welche auf der Höhe der Kunst stehen, aber auch nur von diesen vollkommen erfaßt und ausgeführt werden können, indem die Wirkung jener Arbeiten weniger auf sinnliche als geistige Eindrücke berechnet ist. Freilich muß diese Kritik auch von aufrichtiger Achtung für den tiefen Glaubensgrund und das fromme, stille Gemüt jener Meister begleitet sein, welche im Gegensatze unserer Zeit so Großes in sich trugen, nicht nach Grundsätzen des Sinneneffekts, sondern der kontemplativesten Kenntnis aller Tiefen der Harmonie schufen, und über jeden Selbstzweck erhaben die größte Sorgfalt und den beharrlichsten Fleiß an ihre Geisteswerke verwandten.

Auch über Abgang der Melodie in der alten Musik hat man geklagt, während doch in ihr alles Gesang ist, wogende, schwunghafte Melodik, und ein Blütenzweig frischer Klangwellen sich um den andern windet.[1]) Freilich sind die Gesetze der polyphonen Melodik von denen der homophonen Gesangweise verschieden — oft im diametralen Gegensatze wie Lyrik und Dramatik — und jede nach ihrer Bestimmung zu würdigen.[2])

Die Schätze der Harmonik, jenes unerschöpflich reiche Drängen und Regen derselben in den großen, alten Tongebilden stellte man nicht in Abrede, weil der Übermacht dieser Struktur und Tonfülle nicht zu widerstehen ist; — aber wie viel fehlt noch zum richtigen Verständnis dieser Harmoniegesetze und der, trotz aller Fesseln der Kunst sie belebenden Wahrheit und Freiheit des Künstlers!

Größeren Anstoß nimmt man an der älteren Rhythmik und will an ihr nur Einförmigkeit und Verworrenheit entdecken: aber welche Größe und Wahrheit liegt wieder in dieser rhythmischen Einfachheit und Ruhe, welche nicht minder die lebendigste Bewegung in sich schließt, mithin einen Rhythmus entwickelt, der zwar nicht in den Gliedern, desto mehr aber im Geist und Gemüt empfunden wird.

Es liegt nicht in der Absicht des Herausgebers und ist hier nicht der geeignete Ort, vorstehende Einwürfe und Zweifel von Grund aus zu untersuchen und zu berichtigen, noch hier die wesentlichen Unterschiede hervorzuheben, welche das Tongebäude der alten und das System der neuen Musik charakterisieren: die der praktischen Aufgabe näher liegenden Erörterungen nehmen die größere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Wenn also die Veröffentlichung einer großen, wohlgewählten Sammlung vorzüglicher Kunstwerke das erste Requisit bleibt, so besteht ein weiteres Hauptmoment darin: die praktische Einführung dieser Musikgattung in die Kirche durch eigens für diesen Zweck gebildete und eingeübte Singchöre zu vermitteln.

Soll die Vorbildung und Führung solcher Chöre einen Erfolg haben, so muß zuerst der Führer selbst von dem Gewicht seiner Aufgabe erfüllt und vom reinsten Eifer für den heiligen Zweck derselben beseelt sein. Dies vorausgesetzt, muß ein Dirigent die hohe Bedeutung intellektueller Befähigung keinen Augenblick außer acht lassen und bedenken, wie im allgemeinen zu jeder Musikleitung ein reicher Schatz des Wissens und technischer Erfahrung vonnöten, zur Direktion älterer Tonwerke außerdem vieles erforderlich sei, welches der modernen Musikbildung fernliegt und nur mit Mühe, gereifter Denkkraft und ausdauernder Übung erreicht werden kann.

---

[1]) Die strenge, gebundene Schreibart nennt man sie, während in allen Teilen derselben die kunstreichste Freiheit herrscht. Was ist wahrer und dem lyrischen Akzent der Rede angemessener als solche Melodie, sie wird eins mit dem Geist der Worte und ihre Wellen sind der natürlichste Ausdruck der Rede, wie sich an tausend Beispielen nachweisen läßt. Läßt sich ein gleiches von der modernen Melodie sagen? Und dennoch spricht man von Mangel an Melodie in alten Gesängen.

[2]) In diesem Gesetze löst sich auch der Vorwurf, daß oft die richtigsten und treffendsten Akzente der Melodie durch die Harmonie verdunkelt oder durch den Rhythmus gelähmt werden.

Digitized by Google

Unerläßlich sind demselben daher:

1. Kenntnis der Grundlehren des Kontrapunktes;
2. theoretische und praktische Kenntnis des Gregorianischen Chorals;[1])
3. Kenntnis der Kirchentonarten. Ohne diese ist schon ein gründliches Verständnis des Gregorianischen Gesanges nicht möglich; von noch höherer Bedeutung wird diese Kenntnis aber für die Einsicht in den harmonischen Bau der alten Kirchengesänge. Darum sollte jeder Dirigent hierin einen festen Grund legen, sich nicht mit dem herkömmlichen Elementarwissen begnügen, sondern seine Kenntnis durch Selbstforschung erweitern, denn dieses Gebiet ist groß und umfängt im eigentlichen Sinn die Reichsmarken der alten Kunst.[2])

---

[1]) Dieser heilige Gesang ist aus dem Schoß der Kirche geboren, jahrhundertelang von ihrer mütterlichen Hand gepflegt und mit gleicher Liebe in seiner Reinheit beschirmt worden, mit der die Kirche über die Reinheit der Lehre wachte und eiferte. Darum ist der liturgische Gesangkodex gleichsam die Heilige Schrift der Kirchenmusik. Aus ihr müssen die Perikopen für echten Kirchenstil entnommen werden; die aus eigener Phantasie des Komponisten geschöpften Motive sind in der Regel als ein zur Profanation des Heiligtums führendes Gebilde eitler Willkür zu betrachten. Die Beispiele der größten Meister aller Zeiten bestätigen die Wahrheit dieser Ansicht.

[2]) Der Einwurf, als hätten die alten Meister die Kirchentonarten in der harmonischen Komposition nicht streng nach ihren Grundsätzen und Charakteren durchgeführt, kann durch unzählige Beispiele widerlegt werden. Ebenso irrig wäre es, anzunehmen, daß das System dieser Tonarten lediglich auf harmonische Behandlung des Cantus firmus Anwendung gefunden, denn die meisten ohne obligate Benutzung des Chorals geschriebenen Werke jener Zeit hielten sich ebenso streng an die harmonische Modulation der Kirchentonarten, und eine Beseitigung dieser Grundlagen fand so wenig statt, daß selbst die profanen Gesänge im Madrigalenstil genau nach denselben geregelt waren.

Freilich wußte auch hierin der Genius zwischen Buchstaben und Geist des Systems zu unterscheiden. Wenn viele Meister die starre Regel der Tonstufe über die Kunstbewegung der Melodie und Harmonie herrschen ließen, erhoben sich andere bei zunehmender Vervollkommnung der Kunst zum Gesetz des Geistes und des Ausdruckes. Hatte man früher den Cantus firmus mit buchstäblicher Strenge harmonisiert, so geschah dies später mit künstlerischer Freiheit, und Palestrina, der in harmonischer Behandlung der Kirchentöne überhaupt, wie des Cantus firmus insbesondere die vollendetste Meisterschaft erreicht hatte, bietet unzählige Beweise dar (z. B. in seinem Hymnenwerk und anderwärts), daß man die reinste Freiheit der Kunst entfalten könne, ohne das Regulativ des Tonsystems der Phantasie aufzuopfern.

Es ist überhaupt ein Verdienst altitalienischer Meister, besonders aus der römischen Schule, den Charakter jener Tonarten, welche dem an neue Musik gewöhnten Ohr fremdartig und hart erklingen, für unsere Auffassung wesentlich gemildert und vermittelt zu haben. Will man daher den geistreichen Inhalt vieler in solche Form gegossenen Gebilde am leichtesten sich aneignen, so studiere man die Werke jener Meister (eines Palestrina, Vittoria, Nanini, Giovanelli u. a.), welche mit hohem Ernst und Würde der Ideen eine das Gehör befriedigendere Modulation zu verbinden wußten, als viele ihrer großen Zeitgenossen diesseits der Alpen. Ein höherer Schönheitssinn, ein in täglicher Anschauung der bewundernswürdigsten Kunstwerke aller Zeiten veredelter Geschmack läuterte auch ihren Stil, welcher auf Grundlage des alten Systems nirgends mit solcher Reinheit und Klassizität behandelt wurde als in Rom. Wie lange man daselbst diese Norm festgehalten, läßt sich aus manchem Werke späterer Zeit erkennen; einen Beweis hiervon liefert das in diesen Band aufgenommene Requiem Pitonis: ein Werk, in welchem die Fesseln der strengsten Tonart und des Cantus firmus den großen Meister nicht hinderten, mit künstlerischer Freiheit zur reinsten Harmonie durchzudringen.

Die wesentliche Unterscheidung der älteren Tonarten von den neueren ausführlich darzutun ist nicht der Ort, und ich überhebe mich schon darum dieser Aufgabe, weil sich bei der Mehrzahl der Leser eine genaue Kenntnis dieser Lehre voraussetzen läßt und ihnen vielleicht nur zu wünschen wäre, die erkannten Prinzipien nach allen Seiten hin praktisch nachgewiesen und erläutert zu sehen.

Eine praktische Darstellung der alten Tonarten, worin die Beschaffenheit derselben erklärt und mit Beispielen 1. aus dem Cantus firmus, 2. aus den Harmonien der besten Kontrapunktisten der Vorzeit erläutert würde, dürfte für die Restauration der alten Kirchenmusik als ein wesentliches Hilfsmittel erscheinen: besonders wäre hiermit der Versuch einer Charakteristik jener Tonarten, nach den von älteren Schriftstellern ausgesprochenen Ideen und durch deutliche Merkmale an den gewähltesten Kompositionen nachgewiesen, in Verbindung zu bringen. Vielleicht wird dem Herausgeber noch die erforderliche Muse, die Lösung dieser Aufgabe zu versuchen.

In Berücksichtigung derjenigen Leser aber, welchen das Verhältnis des neuen Tonsystems zu dem ältern völlig fremd geblieben, sehe ich mich verpflichtet, nachstehende, sehr gedrängte Andeutungen beizufügen.

Die Skala des neuen Systems hat in allen Versetzungen eine völlig gleiche Gliederung, während die ältere Tonleiter — das Produkt der zur Grundlage der Kirchentöne dienenden Oktavengattung — von jedem Grundton ausgehend verschiedene melodische Gliederungen annimmt, welche dann in ihren harmonischen Beziehungen neue Verhältnisse erzeugen, d. i. ein in sich geschlossenes harmonisches System begründen.

Ist nun die Melodie der Alten überall auf diese abweichenden Skalen berechnet, nach deren Grund- und Schlußtönen sie sodann die kirchlichen oder griechischen Unterscheidungsnamen erhält, so muß die Harmonie genau das gleiche Gesetz befolgen, und nur bei vollen Schlußkadenzen darf die Melodie durch das harmonische Gesetz eine Modifikation erleiden. (Nur von der vollständigen harmonischen Struktur, nicht von dem selbständigen Cantus firmus ist dies zu verstehen.) Jene Modifikation ist aber so zufällig und uner-

Digitized by Google

Haben sich in dieser Richtung die Einsichten und Erfahrungen desselben gemehrt und geläutert, so wird er nicht leicht in den Hauptirrtum vieler neueren Künstler verfallen, die Gesetze der heutigen Komposition rückwirkend auf die Kritik älterer Tongebilde übertragen zu wollen und versucht zu sein, in diesen lediglich ein Labyrinth fremdartiger, ungeordneter Ideen und zweckloser Modulationen zu erblicken. Mit ganz gleichem Rechte wird er auch das entgegengesetzte Verfahren zurückweisen, moderne Tonwerke, deren hohe Bedeutung — besonders im Gebiete des Außerkirchlichen — unleugbar ist, der Kritik antiquierter Kunstprinzipien unterordnen zu wollen. Es leuchtet ein, daß dies nur vom Besten und Charakteristischen beider Sphären zu verstehen, und da nicht sowohl von der geistigen Darstellung, welche in den verschiedenartigsten Formen eine innere Verwandtschaft zuläßt, als vielmehr von ihrer organischen Gestaltung. Somit ist die Basis der kirchlich ältern von der [meist auch in der Kirche profanen[1])] neuern Musik von Grund aus verschieden, und das tiefeindringendste Studium der ersteren jedem Chordirigenten zwar nicht ausschließlich, doch vorzugsweise zur Pflicht zu machen. Nicht genug zu empfehlen wäre auch die allmähliche Anerkennung und Benutzung der Theoretiker früherer Jahrhunderte, vor allem aber ein ernstes unausgesetztes Studium der praktischen Werke. Hierzu ist bei der Reichhaltigkeit der in Bibliotheken und Kunstarchiven befindlichen Quellenwerke Gelegenheit vorhanden, auch wird die Benutzung authentisch übertragener Partituren immer leichter und zugänglicher, selbst ohne Vermittelung des Druckes. Auf dem Wege eifriger Forschung und unablässigen Partiturenstudiums wird dem Dirigenten nicht bloß über subjektive und darstellende Auffassung ein sicheres Licht aufgehen, sondern er auch zum Bewußtsein der Grundsätze gelangen, nach welchen diese unvergänglichen Muster geschaffen wurden. Er wird zu der unerschütterlichen Überzeugung gelangen: daß eine Anbequemung der älteren Musik an unser jetziges Kompositionssystem (wie auch umgekehrt) unstatthaft sei; denn die alten Tonarten und Modulationsgesetze unterscheiden sich zu wesentlich von den Satzungen der heutigen Kunst, als daß nicht eine scharfe Trennung derselben geboten wäre, um dem Tonstücke Charakter und Eigentümlichkeit zu bewahren. Die Formen der bis zu Ende des 16. Jahrhunderts ausgebildeten Musik sind ebenso abgeschlossen und vollendet, als jene der altdeutschen Baukunst, welche wir zwar noch heute auf das sinnreichste nachbilden können, uns aber keineswegs an den Gesetzen und der Harmonie jenes Baustils eine Änderung erlauben dürfen.

In Hinsicht der Ausführbarkeit älterer Musik fehlt es bei der Ungewohntheit der Sache nicht an vielfachen Einwürfen und Bedenken, welche jedoch größtenteils auf Vorurteil beruhen. Die Klage, zur Ausführung derartiger Gesänge nicht die erforderlichen Kräfte zu besitzen, ist allgemein und wird selbst an solchen Orten vernommen, wo alle Sonn- und Festtage mit Produktionen größerer Vokal- und Instrumentalkompositionen gefeiert werden. Zur Aufführung der schwierigsten Messen von Joseph Haydn, Cherubini und anderen Meistern glaubt man sogar an kleineren Orten befähigt zu sein, ohne zu erwägen, daß solche Werke für Gesang und Instrumentation wahrlich so viele Schwierigkeiten darbieten, daß bei ernstem Willen und

---

heblich, daß darum keineswegs die Ausprägung der Kirchentonarten in harmonischen Gesängen der Alten für mangelhaft erachtet, oder geradezu in Abrede gestellt werden darf.

Was jedoch die Zahl dieser Tonarten betrifft, so besteht in deren Aufstellung einige Differenz, deren Lösung keiner wesentlichen Schwierigkeit unterliegt.

Wir wissen von acht Kirchentönen (vier Haupt- oder authentische und vier Neben- oder plagalische Töne), welche mit der Psalmodie in Verbindung stehen; d. i. nach acht verschiedenen Tropen bildete sich die Intonation sämtlicher Psalmen, denen für den 113. Psalm: In exitu Israel etc. sich ein neunter, der sogenannte Tonus peregrinus anschloß.

Da die Psalmodie (mehr Rezitation als eigentlicher Gesang) nur den Umfang weniger Töne befaßt, so reicht für dieselbe die angegebene Zahl vollkommen aus. Anders verhält es sich mit den umfangreichen Kirchengesängen, deren erweiterte Entwicklung die engen Unterscheidungsnormen überschritt. Eine Erweiterung des Systems wurde notwendig, und die bedeutendsten Theoretiker und Praktiker des 16. Jahrhunderts vereinigten sich über die fast mit mathematischer Notwendigkeit gebotenen Grundsätze derselben. Glarean, Zarlino, Raselius, Utendal, Calvisius u. a. verteidigen das System der zwölf Tonarten (nicht ohne teilweise Berücksichtigung eines 13. und 14. Modus), auch Baini hat in neuester Zeit das System Glareans angenommen. Könnte man über die vollkommene Abgeschlossenheit dieses Systems auch in Zweifel sein, so gebietet die historische Zweckmäßigkeit dieser Theorie immerhin deren Anwendung auf den Gregorianischen Gesang nicht minder, als auf die meisten Produktionen des Kontrapunktes. Die Tonlehrer des 16. Jahrhunderts seit Glarean konnten ihre Lehrsätze durch einen Reichtum ausgeführter Werke belegen, dies spricht am besten für die Richtigkeit der Doktrin, zu deren gründlichem Studium man am sichersten auf jene Theoretiker selbst verweisen muß.

[1]) Umgekehrt bekleideten die älteren Meister auch das Weltliche mit kirchlichen Formen, denen sie sich ebensowenig entwinden konnten, als moderne Künstler dem dramatischen oder sonst profanen Lebenselement, selbst wenn sie alle Geisteskraft zur Erzeugung religiöser Werke aufbieten.

Digitized by Google

einiger Übung die Kräfte zur Darstellung älterer Gesangmusik noch leichter zu ermitteln sein dürften als zur vollendeten Ausführung obgedachter Werke; vor allem wenn man nicht im Luxus rauschender Klangfülle ein wesentliches Mittel religiöser Erbauung erblickt: non clamor, sed amor clangit in aure Dei. Freilich wird bei der von Instrumenten nicht unterstützten Vokalmusik jener Mangel an Kraft und Glanz des Tonmaterials in anderer Weise ergänzt, — etwas vorherrschend Äußeres durch ein Inneres ersetzt werden müssen. Schon an sich ist der Ton des menschlichen Gesanges so weit über den Klang aller übrigen Tonwerkzeuge erhaben, als der Mensch selbst über die gesamte übrige Schöpfung. Die Kunst kann daher keinen edleren Stoff bearbeiten, als die menschliche Stimme. Hierin liegt zugleich ein materieller Vorzug der Musik vor den bildenden Künsten, daß sie nicht bloß dem unbelebten Material Seele einzuhauchen, sondern aus beseelten Stoffen ein erhöhtes Geistige zu schaffen vermag. Das edelste Gebilde aber, zu welchem die Menschenstimme sich erheben kann, ist ein lebendiges Organ des christlichen Gottesdienstes zu werden, zu den Mysterien der Kirche in nächste Beziehung zu treten. Ihre Bestimmung erhebt sich weit über jede ästhetische Aufgabe der Kunst beim christlichen Gottesdienste; ein Kreis liturgischer Normen ist ihr eingewiesen, die Weihe der in ihren Mund gelegten heiligen Worte und Töne erzeugt ein Bild reiner, unverwelklicher Schönheit, das vom Hauche subjektiver Kunstabsicht nicht getrübt werden soll. Darum möge der heilige Sänger in diesen Normen eine weise Beschränkung seiner subjektiven Gefühlsweise erkennen; von seiner Leistung jede Absicht eines eigentlichen Kunstgenusses auszuschließen, den objektiven Ernst seiner Aufgabe festzuhalten wissen. Dieser objektiven Würde steht aber die Ausdrucksweise der heutigen Musik entgegen, welche das Gebiet der heiligen Lyrik verlassen und in den Tempel Gottes die dramatische Effektmusik eingeführt hat: woher es auch kommt, daß unsere vorherrschend an Darstellendes, Schilderndes und Handelndes in der Musik gewöhnte Auffassung in dem rein lyrischen Gesang der kirchlichen Vorzeit das tiefbeschauliche[1]) Grundelement übersieht und den eigenen Gemütsdefekt auf das heilige Kunstwerk überträgt. Eine Restauration von Grund aus, eine Reform in Haupt und Gliedern, eine Stärkung des Geistes und der Sinne durch Rückkehr zu den lauteren Quellen geheiligter Urgesänge ist das dringendste Bedürfnis unserer Musik. Gregorianischer Choral und harmonischer Figuralgesang im Stil a cappella bleiben die Grundfesten dieser Reform, womit selbstverständlich auch der kirchliche Gemeindegesang, welcher gleichfalls seine ehrwürdigen Überlieferungen besitzt, unter Verwahrung gegen ungebührliche Neuerungen ganz vereinbar ist.

Übrigens sei hiermit auch anderweitig keine unbedingte Ausschließung dessen, was etwa vom Standpunkt der Kunst Eingang zur Kirche gefunden, namentlich der Instrumentalbegleitung bei hohen Festlichkeiten beantragt, vielmehr nur jede Alleinherrschaft des Zulässigen über das Vorberechtigte, wie billig, abgelehnt. Einer nichtobligaten Instrumentalbegleitung der Figuralmusik in der Kirche begegnen wir bereits im 16. Jahrhundert. Im 17. und 18. Jahrhundert finden sich Männer, die noch mit tüchtiger Meisterschaft die echtkirchliche Praxis inne hatten, zugleich aber auf ähnlicher Basis Werke mit obligater Instrumentalbegleitung schrieben, die zur Verherrlichung und höheren Wirkung der an sich großartigen und mächtigen Ideen älteren Gepräges nicht wenig beitrugen. Selbst später noch bis auf unsere Zeit verdient der hohe Ernst und die Genialität an vielen der Kirche gewidmeten Meisterwerken gepriesen zu werden, obschon in der Regel die reinkirchliche Grundlage des Stils absichtlich beiseite geblieben ist. Alle diese der Kunst zu hoher Ehre gereichenden Tongebilde können aber erst dann vom Standpunkt der religiösen Kritik gehörig gewürdigt, das kirchliche Gold von den profanen Beisätzen am reinsten geschieden werden, wenn wieder auf den Grund zurückgegangen, das verlassene Feld bewährter, geheiligter Kunstpraxis neuerobert sein wird.

Bei Herausgabe vorliegender Sammlung wurde ein doppelter Zweck ins Auge gefaßt: der monumentale und der praktische. Der Herausgeber beabsichtigte nicht eine spezielle Kritik oder einen Kommentar dieser Werke zu liefern — wozu jedenfalls der Stoff zu umfassend gewesen — sondern sich auf eine treue, authentische Darlegung des Kunsttextes zu beschränken, wie es solcher Denkmale würdig, und nur dasjenige erläuternd anzufügen, was zum praktischen Verständnis erforderlich ist. Im allgemeinen wurde jede Reduktion oder Akkommodation, sei es im Melodischen, Harmonischen oder Rhythmischen zurückgewiesen; der Originalinhalt vollständig, unverändert aufgenommen; formellen Schwierigkeiten nur billige Berücksichtigung eingeräumt.

[1]) Die dem speziellen Ausdruck abgewandte Gesangsweise der älteren Kirchenmusik hat das Gepräge lyrischer Meditation und Kontemplation, wie solches auch den kurzen, häufig wiederholten Textworten entspricht.

Digitized by Google

Aut sit ut est, aut non sit — gilt auch von diesem Restaurationswerke. Ohne geistige und technische Wiedergeburt ist nichts auszurichten; ohne Mühe, Arbeit und allen Ernst kann es nicht gelingen: sich mit dem Fremdartigen zu befreunden, voll Selbstverleugnung einer ungewohnten Praxis wahrzunehmen, zu lernen, zu üben, was die Kirche und ein männlicher Musikbetrieb mit Recht fordern kann und stets geübt hat, und nicht zu hoffen, daß mit sentimentalem Sprödetun und moderner Halbheit das mindeste zu erreichen sei; — allein es wird sich bald erweisen, wie sehr die aufgewandte Mühe zu gründlichen Erfolgen geführt und technische Fertigkeiten vermittelt hat, welche durch keinen Erleichterungsapparat zu erzielen gewesen wären.

Ansprüche auf solche Erleichterung und Anbequemung an die Praxis unserer Tage sucht man hauptsächlich in nachstehenden Punkten geltend zu machen.

I. Die Alten bedienten sich zur Verzeichnung ihrer Tonstücke des G-, C- und F-Schlüssels wie die Neueren, nur mit dem Unterschiede, daß sie diese Schlüssel fast auf allen Linien gebrauchten, während die neuere Musik den G- und F-Schlüssel nur auf einer, und den C-Schlüssel auf drei Linien anwendet. Die Harmoniker des 15. Jahrhunderts bedienten sich derselben in ausgedehntester Weise, und es finden sich in den ältesten Handschriften und Drucken viele Beispiele, wo nicht nur in der Vorzeichnung, sondern im Verlaufe des Stückes diese drei Schlüssel auf jeder der fünf Linien in Anwendung kamen und vielfach unter sich abwechselten, wie solches in beschränkter Weise bereits im Gregorianischen Choral gebräuchlich war. Die Harmoniker des 16. Jahrhunderts begnügten sich in der Regel mit dem G-Schlüssel auf der zweiten, dem C-Schlüssel auf den vier unteren und mit dem F-Schlüssel auf der dritten, vierten und fünften Linie. Die Anwendung der Tonschlüssel in dieser Ausdehnung lag nicht in der Willkür des Komponisten, sondern war durch das System der Tonarten mit Inbegriff ihrer Versetzungen zur festen Norm geworden,[1]) die erst mit Einführung der neuen Tonarten ihre Bedeutung verlor.

Es ist daher eine kaum zu rechtfertigende Nachgiebigkeit, wenn in Darstellung älterer Partituren jenes Gesetz gelöst und die in moderner Chormusik gebräuchlichen Schlüssel substituiert werden. Dennoch habe auch ich bei Veröffentlichung dieses ersten Jahrgangs eine gleiche Anomalie[2]) mir zuschulden kommen lassen, um den Herren Dirigenten den Überblick der Partitur zu erleichtern. Freilich kann nur von Reduktion der unbekannten älteren Schlüssel auf unsere Chorschlüssel die Rede sein, denn die Forderung, den G-Schlüssel selbst in der Partitur für den Tenor einzutragen, verdient kaum einer Widerlegung.

Ist übrigens von Bildung kirchlicher Singchöre im engeren Begriff die Rede, so dürfte diesen wohl eine geübtere Kenntnis aller heute und vordem gebräuchlichen Tonschlüssel zu empfehlen sein, da es gewiß das Minimum ist, was man von einem gebildeten Chorsänger erwarten und fordern kann.

II. Eine weitere Differenz will man in der Takteinteilung[3]) und Taktführung der Alten erkennen, welcher durch Anbequemung an den heutigen Gebrauch abgeholfen werden müsse.

Es versteht sich von selbst, daß die alten Tonmeister bei Ausarbeitung ihrer Werke sich der kanzellierten Partiturschrift[4]) bedienten; für die Ausführung erkannten sie jedoch jede Taktbegrenzung als ein Hindernis, setzten die Noten in voller Geltung nacheinander und fügten ihre rhythmischen Phrasen in unzertrennter Verbindung zu einem Ganzen, wodurch das melodische Verständnis sehr erleichtert wurde, mit einem Worte: sie ließen alle Taktstriche weg. Dadurch wurde nicht allein das grammatikalische Verständnis, sondern die Ausführung selbst erleichtert, indem die Aufmerksamkeit des Sängers auf den Zusammenhang gerichtet blieb, sich über den Mechanismus des Taktpendels zum freieren Rhythmus erhob, die unzerstückten Noten fester ausprägte, die Synkopen deutlicher markierte und die ausgedehnteren Configuren in ihrem Auf- und Abschwunge lebhafter betonte. (Schluß folgt.)

---

[1]) Eine Änderung der Schlüssel wäre schon darum ungesetzlich gewesen, weil sie ein signum diagnosticum der Tonart eines Stückes waren, deren nicht immer leichte Ermittelung durch Verrückung der Schlüssel verdunkelt worden wäre.

[2]) Jedoch sind am betreffenden Orte überall die Originalnachschlüssel nachgewiesen.

[3]) Es ist hier nicht der Ort und Raum, in die Theorie des Taktes und die mit ihm verbundenen Regeln von der Perfektion und Imperfektion, Proportion und Prolation der alten Mensuralmusik näher einzugehen; wo ein praktischer Anlaß hierzu eintreten sollte, werden die erforderlichen Erklärungen nachfolgen.

[4]) Diese Entwürfe wurden in der Regel beseitigt, und es gehört zu den großen Seltenheiten, solcher Partituren aus jener Zeit ansichtig zu werden. Herausgeber kennt und besitzt deren einige sowohl in Druck als Manuskript und darf sich auf die Struktur derselben vorkommendenfalles berufen.

Digitized by Google

P. Magnus Ortwein O. S. B. als Kirchenmusiker.

Zur dankbaren Erinnerung an den großen Freund und Gönner
des Meraner Stadtpfarrchores von Franz X. Gruber, Chordirektor in Meran.

Wieder ist einer von uns gegangen, den wir zu den ehrwürdigen, alten und besten Kämpfern für eine würdige Musik im Hause des Herrn zählen durften, wieder ist ein Leben abgeschlossen, das sich von frühester Jugend an bis in die letzten Lebenswochen ununterbrochen in den heiligen Dienst der Musica sacra gestellt und vieles und großes in diesem Gotteswerke geleistet hat. Möge es dem Schreiber dieser Zeilen deshalb gestattet sein, aus dem umfassenden Wirkungskreise des guten, seligen P. Magnus Ortwein als Ordensmann, Professor und Direktor jene Tätigkeit in dankbarer Erinnerung zu erhalten, die ihn uns als begeisterten, unermüdlich schaffenden und außergewöhnlich begabten Kirchenmusiker zeigt.

P. Magnus ist geboren als Sohn eines braven, tüchtigen Lehrerorganisten zu Laatsch in Vintschgau und zeigte gar bald sein reiches Talent für Musik, das der brave Vater auch alsbald zu schulen und zu bilden begann. Mit einer klangvollen Diskantstimme begabt, sang der aufgeweckte Knabe zuerst zu Hause in der Kirche, dann, nach Meran ins Gymnasium geschickt, im Anstaltschore trefflicher und mit Ausdruck die Sopransoli so mancher damals zeitgemäßen „lustigen" Messen mit einer Freude und Begeisterung, die ihm in späteren Tagen manches Witzwort und mitleidiges Lächeln entlockte. Auch in der Instrumentalmusik tat der fleißige Student sich um und spielte in einem von P. Johannes im Jahre 1863 zusammengestellten kleinen Orchester bereits die erste Geige. Selbstverständlich hatte er sich längst auch mit der Orgel vertraut gemacht und galt als gewandter und feinfühliger Organist, der seine immense kontrapunktische Fertigkeit besonders in fein ziselierten Vor- und Nachspielen leuchten ließ, die er sehr häufig sogar schriftlich ausarbeitete, diese Praxis allen seinen zahlreichen und hervorragenden Orgelschülern stets empfehlend und sie dadurch zum selbständigen, freien Präludieren anleitend. Nichts konnte ihn mehr anwidern, als das sogenannte „Orgelgeschmuse" bei erfindungsarmen „Akkordarbeitern" auf der Orgel. Aus dem Diskantsängerlein war mit der Zeit ein kräftiger Tenorsänger geworden, und seine hohe helle Tenorstimme blieb ihm treu bis ins späte Alter. Wer erinnert sich nicht mit Freude des Eindruckes, den seine Stimme und sein fein pointierter Vortrag z. B. beim Gesang der Passion in der Stadtpfarrkirche gemacht, wenn er so lebendig und plastisch die Worte des Evangelisten gestaltete, daß man schier die betreffende Szene des heiligen Dramas mit Augen sah. Sie ist verstummt, die jubelnde Verkünderin der Auferstehung in Exultet und Haec dies in der Pfarrkirche, dann im St. Leonhardskirchlein und in der Spitalkirche, wo P. Magnus noch in diesem Jahre sein „Christus ist erstanden" mit der altdeutschen Melodie in heller Osterfreude in die Kirche hinausjubelte. Dabei verfügte P. Magnus über eine derart ausgebildete Fistelstimme, daß er auch als Dirigent des Gymnasialchores die „schwimmenden" Soprane und Alte schnellstens auf den Weg der Pflicht zurückzuführen imstande war oder aber dem zu wenig ausdrucksvollen Vortrag kräftige Lichter aufzusetzen vermochte. Sein feines Ohr und das absolute Gehör, das ihm zu eigen war, sind ja altbekannt und setzten seine Freunde und Schüler oft in berechtigtes Erstaunen und kamen bei Orgel- und Glockenprüfungen ihm bestens zu statten.

Im Jahre 1876 endgültig als Professor ins Gymnasium eingetreten, übernahm P. Magnus nun auch den Gymnasialchor, denselben rasch reorganisierend und zu einer Höhe führend, die der kritische und anspruchsvolle Gründer des deutschen Cäcilienvereins, Dr. Franz X. Witt, bei wiederholten, längeren Besuchen in Meran öffentlich in seinen Blättern als staunenswert und beispielgebend erklärte. Mit voller Kraft setzte sich Professor Ortwein sogleich für die Reform der Kirchenmusik in Wort, Schrift und Tat ein, und seinem Bemühen ist es zu danken, daß auf vielen Chören des Burggrafenamtes ein besserer Geist und damit ein würdigeres Repertoire sich einbürgerte. Es dürften nur wenige Chöre dieser Gegend zu finden sein, denen P. Magnus nicht mit Rat und Tat beigesprungen wäre. Wie viele Gradualien, Offertorien, Lieder hat er doch geschaffen auf Bitten eines Chorleiters, der zum Patrozinium, zu einer Primiz, zur Visitation des Bischofs usw. in Verlegenheit war um den treffenden Text. P. Magnus hat geholfen, schnell, gut und billig, um ein „Vergelt's Gott". Der Schreiber dieser Zeilen dankt hier gerne und herzlich dem stets hilfsbereiten Freunde ins Grab hinein für alle Güte und Gewogenheit, mit der er ihn und

Digitized by Google

seine Anliegen stets aufgenommen und durch Gewährung derselben erfreut hat. Auch für den Gymnasialchor schuf P. Ortwein zahlreiche Stücke, welche in ihrer Gediegenheit und Zweckmäßigkeit gar wohl verdienten, gesammelt und herausgegeben zu werden. Durch die ideale Führung seines Chores hat der Verstorbene nicht nur den jeweiligen Besuchern des Gymnasialgottesdienstes erhebende Stunden der Erbauung und heiligen Freude bereitet, ihren kirchenmusikalischen Geschmack geläutert und gebildet, er hat auch in nicht wenigen seiner musikalisch reicher begabten Schüler den Grund zu gediegener kirchenmusikalischer Bildung gelegt, die sie befähigt, heute bereits einen geachteten Namen in dieser Hinsicht zu haben. Ich nenne als Beweis die Gebrüder P. Magnus und Eduard Köll, Dr. J. Lechthaler in Wien, Kooperator Alois Bauerschafter und seinen Amtsnachfolger als Dirigent des Gymnasialchores P. Hermann Pirpamer.

In seiner Liebe zur Reform der Kirchenmusik war P. Magnus natürlich auch, wie schon erwähnt, ein warmer Freund und Förderer des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereines, mit dessen Gründer, Dr. Witt, ihn eine herzliche Freundschaft verband, der auch die kräftige und seinerzeit viel besprochene polemische Schrift: „Über Sprachgesang" ihr Entstehen verdankt. P. Ortwein nimmt in derselben den von Domkapellmeister Weber von Mainz, dem späteren Scharfrichter des Weihnachtsliedes „Stille Nacht, heilige Nacht", ungerecht und gehässig angegriffenen Generalpräses Dr. Witt in Schutz und verteidigte ihn mit seiner ruhigen, aber gerade deshalb trefflich sitzenden Dialektik aufs gründlichste. In den Musikbeilagen des Vereines veröffentlichte der Selige zahlreiche Werke seiner Komposition, darunter seine so praktischen 5—6stimmigen Gradualien und sein herrliches „Veritas mea" für sechsstimmigen gemischten Chor und Orgel, das er auf Bitte des Schreibers dieser Zeilen für den Meraner Pfarrchor mit einer achtstimmigen Bläserbegleitung ausstattete. Auf den Generalversammlungen des Vereins erschien P. Magnus nach Möglichkeit gerne und beteiligte sich auch an den Debatten in seiner wortkargen, aber geistreichen Art ersprießlichst. Bei der großen Generalversammlung in Innsbruck 1911 hielt Ortwein eine glänzende Festrede über „Instrumentalmusik", in der er den ängstlichen Hütern des heiligen Feuers der „Nur-Vokalmusik" geistvoll und witzig seinen und der kirchlichen Autorität Standpunkt klarlegte. Auch bei den Diözesanversammlungen des Trienter deutschen Cäcilienvereines sprach P. Magnus des öfteren in instruktiven Worten über praktische Fragen der Kirchenmusik.

Hatte P. Magnus Ortwein bislang sich beinahe ausschließlich mit Kompositionen von Vokalgesängen mit und ohne Orgelbegleitung betätigt, so blieb es seinen späteren Lebensjahren vorbehalten, ihn auch als Schöpfer groß angelegter Instrumentalwerke kennenzulernen. Zwei große Messen für gemischten Chor und großes Orchester, die erste in hon. Ss. Trinitatis, die zweite Marienmesse betitelt, überraschten die kirchenmusikalische Welt in erfreulichster Weise. Anlehnend an die von R. Wagner eingeführte Verwertung von Leitmotiven hat P. Magnus jedem seiner Orchesterwerke auch ein oder mehrere solcher „Motive" zugrunde gelegt, die er, sie meistens liturgischen Gesängen entnehmend, dann in meisterhafter Kontrapunktik in Chor und Orchester verwebend, zu einem Gebilde gestaltet, vor dem auch der gebildetste Musiker, z. B. Hofkapellmeister Mottl in München hier zu Ostern 1919, in Hochachtung sich beugt. Außer dieser thematischen Polyphonie gebraucht der Komponist aber noch die sogenannte, ihm ganz ureigenste, „rhythmische" Polyphonie, das ist das Bestreben, auch in der rhythmischen Gestaltung der Themen reichste Abwechslung eintreten zu lassen. Es lacht dem kundigen Leser dieser Partituren das Herz im Leibe, schaut er die geistvolle Arbeit nur mit dem Auge. Da blitzt es auf an allen Ecken und Enden; den Hauptmotiven reihen sich an charakteristischen Stellen Nebenmotive, dem Choral oder alten Kirchenliedern entnommen, ein. Jede Stimme des Chores, jedes Instrument des zwanzigzeiligen Orchesters geht seine eigenen Wege, und doch dienen sie alle dem einen großen Zwecke: das heilige Wort der Liturgie zu verklären und zu umkleiden. Den Singstimmen, als den Trägern des heiligen Textes, fällt die erste Aufgabe zu, aber das ganze Orchester „singt mit", keine Stimme darf fehlen, so ist's die Intention des Meisters. Erstaunt und überrascht hört der Zuhörer diese Conflut zuerst an sich vorüberrauschen, allmählich jedoch und bei öfterem Hören erschließen sich auch dem musikalisch minder Gebildeten die Schönheiten dieser Musik, wenngleich die ganze Wunderwelt des Werkes wohl nur der glückliche Dirigent oder der Besitzer einer Partitur mit Aug' und Ohr zu erfassen vermag. Dem Schreiber dieser Zeilen waren es Stunden erhabensten Genusses, wenn er diese Werke P. Ortweins, oft in Gegenwart des regungslos lauschenden Schöpfers, aufführen durfte und

Digitized by Google

aus dem warmen Händedruck nach der Aufführung die frohe Gewißheit erhielt, auch dem Komponisten eine Freude bereitet zu haben. Außer den zwei großen Messen in C und H-Moll schuf P. Ortwein noch eine gleich groß angelegte Lauretanische Litanei in A (Thema: das Lourdeslied), die auch wiederholt an den Stundgebetstagen zur Aufführung kam, und — welch schöner Abschluß der kompositorischen Tätigkeit — ein Te Deum, bestimmt zur Siegesfeier des unglücklichen Vaterlandes, das in Partitur fertig vorliegt und die gleiche geniale Faktur zeigt, wie die Messen und die Litanei.

Von kleineren Orchesterkompositionen, die größtenteils speziell für den Meraner Pfarrchor geschrieben und auch demselben gewidmet worden, wären zu nennen die beiden Tantum ergo in der gleichen Besetzung wie die Messen, ein Graduale Viderunt für die 3. Messe des Weihnachtsfestes für gemischten Chor und zwölfstimmigen (dreifaches Quartett) Bläserchor, die überaus zarte und meisterliche kleine Orchestrierung zu „Victimae paschali" von Propst Mitterer und zu des gleichen Komponisten Pfingstsequenz Veni Sancte Spiritus für Streichquintett, wobei P. Magnus in staunenswerter Kleinkunst und strengster Unterordnung unter das Bestehende ganz einzigartig W. A. Mozarts „Ave verum corpus" thematisch hineinflicht. Auch zu Mitterers so lieblichem und wunderschönem Rosenkranz-Offertorium „In me gratia" hat P. Magnus einen Rahmen geschaffen, der die Poesie der ursprünglichen Komposition in lieblichster Weise heraustreten läßt. Während des Weltkrieges schrieb P. Magnus, um auch noch auf sein Schaffen in weltlichen Kompositionen hinzuweisen, eine kleine Paraphrase über die alte österreichische Volkshymne in thematischer Verbindung mit der deutschen Hymne und der „Wacht am Rhein", die zwar von der Kurkapelle angenommen, aber leider nicht mehr zur Aufführung kam.

Nun ist die Feder der Meisterhand entfallen. Trauernd stehen wir an seinem Grabe, aber der Geist des Verstorbenen spricht in seinen Werken tröstend zu uns. An seiner Liebe und Begeisterung für die Musica sacra werden wir uns erwärmen, die Verehrung für ihn wird uns befähigen, Pioniere des Schaffens dieses gottbegeisterten Mannes zu sein und seinen noch zu wenig bekannten Meisterwerken jene Stelle und Wertschätzung in der kirchenmusikalischen Welt zu verschaffen, die sie in ihrer genialen Eigenart vollauf verdienen. An seinem Kasten stehend machte P. Magnus dem Schreiber gegenüber, auf die noch unverkauften Partituren und Stimmen hinzeigend, die humoristische Bemerkung: „Man sagt, ich hätte Werke von ‚bleibendem' Werte geschaffen! Hier liegen sie!" Aber sie werden hinausgehen, sich Freunde und Verehrer schaffen und den Namen ihres Schöpfers berühmt und geehrt machen. Dafür wollen wir arbeiten mit aller Kraft. P. Magnus ist tot, aber seine Werke werden leben! Ave pia anima!

Vereins-Chronik.

1. St. Gallen. Bei Gelegenheit einer Delegiertenversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins St. Gallen, die am 12. Juni in St. Gallen stattfand, legte der bisherige Diözesanpräses, H. H. Dekan Oswald von Goldingen, wegen vorrückenden Alters die Leitung des Diözesanvereins, die er 19 Jahre hindurch unermüdlich und treu geführt hat, nieder. Der Cäcilienverein dankt ihm herzlich und bittet ihn auch für die Zukunft um seine Mitarbeit und sein Wohlwollen. Sein Nachfolger als Diözesanpräses wurde H. H. Pfarrer Anton Högger von Bütschwil.

2. Der deutsche Cäcilienverein des Kantons Freiburg (Schweiz) hielt am 9. Juni seine neunzehnte Generalversammlung in **Plaffeien.** 16 Männerchöre nahmen daran teil. Die Leitung der Gesamtchöre hatte Paul Haas (Freiburg i. Schw.).

3. Das fünfte Kantonal-Cäcilienfest des Kantons Uri (Schweiz) fand am 9. Juni zu **Bristen** statt. Beim Festgottesdienst ließ man durch den Gesamtchor die Messe „Mater dolorosa" von Jos. Gruber aufführen.

4. Am 31. August vereinigte sich der „Gau-Cäcilienverband am Zürichsee" in **Wädenswil** zu einer ebenfalls trefflich gelungenen Bezirksversammlung.

5. Desgleichen der kantonale Cäcilienverein Zug am 14. September zu **Oberägeri.**

6. Erzdiözese Köln. Bezirksversammlungen fanden jüngst statt zu Ramershoven (Dekanat Rheinbach) 20. Juli, Hamborn 20. Juli, Lammersdorff (Dekanat Montjoie) 7. September, Gymnich (Dekanat Lechenich) 12. Oktober. Es ist erfreulich, daß nach dem langen, harten Kriege die Bezirksversammlungen mit ihren anregenden Einfluß allmählich wieder zahlreicher einsetzen.

Digitized by Google

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

Der **Grazer** Domchor unter der Leitung Meuerers sang am Pfingstmontag zum ersten Male die Missa Papae Marcelli von P. da Palestrina, in der Ausgabe von Peter Griesbacher. Es ist nicht der Zweck dieser Zeilen, diese Aufführung besonders hervorzuheben (dies besorgte eine heimische Lokalkritik), sondern diese eminent praktische Ausgabe unseres allseits verehrten Meisters Griesbacher auch solchen Chören zu empfehlen, die sich noch an die alte, wenig übersichtliche Ausgabe halten. Die neue Ausgabe Griesbachers bietet schon dem Auge ein anderes Partiturbild; hier merkt man erst die gewaltige Dimension und Architektonik dieser berühmten Messe. Griesbachers großes Verdienst ist es, wenn dieses Meisterwerk auch solchen Chören eine Aufführung ermöglicht, die diesen polyphon-klassischen Stil nicht kultivieren. Der Grazer Domchor pflegt alle Stilgattungen – die Wiener Klassiker und die Moderne mit Orchester, bzw. mit Orgel, sowie den A-cappella-Stil. Dabei darf nicht vergessen werden, daß sich Griesbachers Missa „Stella Maris" einer besonderen Liebe seitens des Dirigenten, wie nicht minder des Chores und des Publikums erfreut. Meister Griesbacher entzückt auch mit seinen anderen Werken den steirischen Domchor. Es ist nur zu bedauern, daß der Domchor in Graz nicht jeden Sonntag (aus pekuniären Rücksichten) singen kann, und nur auf gewisse Tage und Feste im Jahre gebunden ist. –

Aus Zeit und Leben.

1. In **Bonn** hat sich eine Vereinigung der Musikwissenschaftler (e. V.) unter dem Vorsitz des Prof. Dr. Schiedermair gebildet. Aus der sehr zu begrüßenden Neugründung wird auch das Studium der Kirchenmusik Nutzen gewinnen.

2. Das Fürstliche Institut für musikwissenschaftliche Forschung i. E. zu **Bückeburg** hielt am 20. und 21. Juni seine Mitgliederversammlung ab. Außer den Sitzungen der verschiedenen Fachausschüsse fand eine Vollversammlung im fürstlichen Schlosse statt. Prof. Abert (Halle) und Prof. Schering (Leipzig) wurden für das nächste Jahr zu Senatoren gewählt. Prof. Seiffert (Berlin), der Sekretär des Instituts, hat neben dem Direktor Prof. Rau (Bückeburg) besonderes Verdienst um die fruchtbare und ergiebige Tagung. Zu Mitgliedern wurden neu ernannt und vom Fürsten bestätigt: Dr. Bolte (Berlin), D. Herold (Neustadt a. d. Aisch), Dr. Schünemann (Berlin), D. Smend (Münster), Dr. Wolffheim (Berlin). Ferner Dr. Hammerich (Kopenhagen), Dr. Krohn (Helsingfors), Dr. Scheurleer (Haag), Dr. Adler (Wien), Dr. Rietsch (Prag), Dr. Norlind (Stockholm), Dr. Nef (Basel), Dr. Wagner (Freiburg i. d. Schweiz), Prof. Pedrell (Barcelona). Das Institut hat – nach dem Tode von Hugo Riemann – z. Z. 27 ordentliche und 9 außerordentliche Mitglieder.

3. Wie uns weiterhin aus **Bückeburg** mitgeteilt wird, ist für den 14. Oktober die Eröffnung einer Fürstlichen Musikschule dort vorgesehen. Schirmherr ist Fürst Adolf zu Schaumburg-Lippe. Sie gewährt Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst und gliedert sich in eine Fachschule für Berufsmusiker und eine Dilettantenschule. Der Lehrplan ist nach zeitgemäßen Grundsätzen für alle Fächer geregelt. Als Lehrer sind die besten einheimischen und erstklassige Hannoversche Kräfte gewonnen. Reifeprüfung für Fachschüler in Anwesenheit eines staatlichen Kommissars aus Berlin.

4. Die Kirchenmusikschule zu **Regensburg** begann am 15. Oktober ihren 46. Kursus. Es hatten sich dafür erfreulicherweise sehr viele Studierende gemeldet. Nur ein Teil derselben konnte aufgenommen werden. Besonders stark sind die Diözesen Breslau und Köln vertreten.

5. Wir lesen im Stuttgarter „Deutschen Volksblatt" vom 10. Oktober 1919 (Nr. 234, S. 3):

S. **Ulm.** Am 7. Oktober hat der angekündigte kirchenmusikalische Fortbildungskurs im Kathol. Gesellenhaus hier begonnen. Derselbe ist der sechste der von Msgr. Dr. Bäuerle geleiteten Kurse und weist gegen bisher die zahlreichste Beteiligung auf. Man darf das wohl als Zeichen dafür ansehen, daß in unserer Diözese der Sinn und das Interesse für neuzeitliche Kirchenmusik im Wachsen begriffen ist. Mit besonderer Freude wurde von den Kursteilnehmern das Exemplar des berühmten – aber in unserer Diözese von so vielen unbekannten – päpstlichen Kirchenmusikdekretes vom 22. Nov. 1903 begrüßt, welches der Kursleiter bei Eröffnung jedem überreichte, damit andeutend, daß Leitstern und Wegweiser des ganzen Kurses dieses „Motu proprio" sein soll. Möge der viertägige Kurs mit seinen theoretischen Unterweisungen und praktischen Übungen recht gute Erfolge zeitigen.

6. In **Freiburg** (Schweiz) fand vom 29. September bis 2. Oktober ein Organistenkurs statt, für den als Lehrer die HH. Prof. Dr. Wagner, Direktor Haas und Prof. Kathriner gewonnen waren.

7. Ein Choralkurs wurde vom 8.–12. Oktober durch Prof. Dr. Wagner (Freiburg, Schweiz) in **Olten** (Schweiz) abgehalten. Das Interesse für den Choralgesang erstarkt in der Schweiz zusehends.

Digitized by Google

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereins-Katalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Cohen,** Op. 24. Festchor zu Ehren des hl. Bonifatius. Gedichtet von Ferd. Ludwigs. Für vierstimmigen Männerchor mit Klavierbegleitung. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 4.50, jede der vier Stimmen ℳ 0.60.

Ein gut klingender Chor, der für Veranstaltungen des Bonifatiusvereins wohl geeignet ist. Besonders auch unsere Priesterseminarien und überhaupt unsere Akademischen Bonifatiusvereine seien auf ihn aufmerksam gemacht. Seite 4 der Partitur, Takt 8 ist in der Gesangstimme natürlich fis statt f zu lesen.

2. **Diebold, Johannes,** Op. 101. Missa solemnis in honorem beatissimae Reginae pacis für vier- und mehrstimmigen gemischten Chor mit Begleitung obligater Orgel. Schwann, Düsseldorf. Preis der Partitur ℳ 5.–, jede Stimme ℳ 0.75.

Der um die Kirchenmusik hochverdiente Freiburger Musikdirektor Joh. Diebold, der jüngst das 50jährige Jubiläum als Chordirektor beging, legt eine feierliche Messe zu Ehren der Friedenskönigin vor. Sie ist für gemischten Chor mit Orgel geschrieben und auf einen festlichen Ton abgestimmt. Von der rüstigen Schaffensfreudigkeit des Verfassers legt sie ein schönes Zeugnis ab.

3. **Ottenwälder, J. G.,** Dem Andenken der Gefallenen im Weltkrieg! (Gedicht von A. Bader.) Für gemischten Chor. Eigentum und Verlag des Komponisten Rottenburg a. N.

4. – – Waldeinsamkeit. (Gedicht von A. König.) Für vierstimmigen Männerchor. Eigentum und Verlag des Komponisten Rottenburg a. N.

Zwei einfach, aber sympathisch gehaltene Chöre.

5. **Rheinberger, Joseph,** Herz meines Jesu. Geistliches Lied für eine mittlere Singstimme und Orgel oder Harmonium, bearbeitet von Joseph Renner. Regensburg, Friedrich Pustet. Partitur ℳ 2.05, Stimmen ℳ 0.25.

Es handelt sich hier um eine Komposition, die J. Rheinberger ursprünglich für vierstimmigen unbegleiteten Männerchor geschrieben hat. Nun hat J. Renner das Werk seines Lehrers für eine mittlere Stimme und Orgel (oder Harmonium) bearbeitet. So ist ein einstimmiges „Geistliches Lied" zustandegekommen, das den Durchschnitt der in unserer Zeit geschriebenen Herz-Jesu-Lieder weit überragt und das musikalisch durchaus ernst zu nehmen ist.

6. **Sandhage, Albin,** Op. 7. Requiem III (D-Moll) für einstimmigen Kinder- oder Frauenchor mit Orgelbegleitung. Pustet, Regensburg. Partitur ℳ 2.60, Stimmen ℳ 0.40.

Der Verfasser hat das Requiem gedacht „für Schulkinder, die im Schiffe der Kirche, ohne weitere Direktion als die der Orgel, am liturgischen Gesange teilnehmen". Aus diesem Zwecke ergibt sich von selbst eine gewisse Einfachheit des ganzen Zuschnitts der Arbeit. Der Komponist ist sich dessen sehr wohl bewußt; auch ihm ist „das Choralrequiem immer der ergreifendste und schönste Trauergesang". Er will „bei der Überfülle von gesungenen Requiemsmessen" dem „Abwechslungsbedürfnis" dienen. Wer diese in der Vorbemerkung niedergelegten Leitgedanken des Autors beachtet, wird gern bereit sein, dieses Opus des unermüdlich für die gottesdienstliche Musik tätigen Verfassers als eine zwar ganz schlichte, aber doch würdige und andächtige Vertonung des Meßtextes anzuerkennen. Wenn es allerdings möglich ist, die gesungenen Requiemmessen aus dem Schulgottesdienste möglichst fernzuhalten, auf diese Weise der „Überfülle" der sich immer wiederholenden Choralrequiem Herr zu werden und dafür ansprechende, das Gemüt der Kinder erfassende Schulmessen einzurichten, so ist das zweifellos vorzuziehen.

7. **Weitzel, Wilhelm,** Op. 6. Herz-Jesu-Lieder für ein-, zwei- und dreistimmigen Frauenchor mit Orgel. Badenia, Karlsruhe. Preis ℳ 2.50.

Innige Weisen.

H. Müller.

Zeitschriften.

1. **Cäcilia** (Breslau) 1919, 10: Erinnerungen an Josef Haydn. [Schluß.] – Glocken und Glockenmaterial. – 11: Die größte Kirchenorgel der Welt. (A. Macha.)

2. **Cäcilia** (St. Franzis) 1919, 10: Kirchenmusikalische Cogitations-Gedanken. – Über die Pflege der Orgel. – Music and Liturgy. – 11: Eine alte Anweisung Choral zu singen. – Music and Liturgy. – Notes and Remarks.

3. **Der Chorwächter** (Einsiedeln) 1919, 9/10: Zur Lohnfrage unserer Chordirigenten. (P. Friedrich Schefold O. C.) – Das Alleluja in der Missa de Ss. Trinitate im vatikanischen und mediziäischen Graduale. (P. Beat. Winterhalter O. S. B.) – De gustibus. [Schluß.] – Hugo Riemann [1849–1919]. (J. Scheel.) – Ein blinder Organist. (E. M.)

4. **St. Gregoriusblad** (Haarlem) 1919, 10: De eerste Nederlandsche Katholiekendag en de Kerkmuziek. (W. Wentholt.) – Rede van P. Cäcilianus Huigens op den Katholiekendag. – 12: Mededeelingen aangaande de Nederl. St. Gregorius-Vereenigung. (W. J.) – Indrukken uit Tourcoing. (W. P. H. Jansen.) – M. H. van 't Kruijs † [vervolg]. (Eduardus.) – Van een zangwedstrijd en R. K. Directeuren. (E. H.) – † Jan Mathijs Boers. (E. Franssen.)

Digitized by Google

5. Gregoriusblatt (Düsseldorf) 1919, 10: Der hl. Augustinus und die Kunst. (K. Eschweiler.) — Fünfzig Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein. (W. Kurthen.) — Die metrische Form von Handls „Ecce quomodo". (H. Bewerunge.) — 11: Der hl. Augustinus und die Kunst. (K. Eschweiler.) — Fünfzig Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein. (W. Kurthen.) — Introitus „Populus Sion" vom zweiten Adventssonntage. (D. L. David O. S. B.)

6. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1919, 10: Die Requiemsmesse. (C. Wiltberger.) — Bischof Fritzen und der deutsche Kirchengesang. — Was die Stunde fordert. VII. (S.) — Dem Andenken Hugo Riemanns. II. (H. Löbmann.) — 11: Volksschule und kirchliche Vereine im Dienste des Kirchenliedes. (H. u. N.) — Dem Andenken Hugo Riemanns. III. (H. Löbmann.) — Was die Stunde fordert. VIII. (Schönen.)

7. Monatsschrift für Schulgesang (Essen) 1919, 7: Empfindungs- und Auffassungsintervalle. (L. Riemann.) — Die ersten Musik-Wörterbücher in deutscher Sprache. (Ernst Paul.) — Zum Abschied Arthur von Öttingens von der Universität Leipzig. (J. W.) — 8: Kulturwende und — — „§ 2"!! (R. Mönnich.) — Empfindungs- und Auffassungsintervalle. [Forts.] (L. Riemann.) — Persönliche Erfahrungen mit dem Eitzschen Tonwort. [Forts.]

8. Musica Sacra (Regensburg) 1919, 11: P. Magnus Ortwein O. S. B. †. (F. X. Gruber.) — Ratschläge für Organisten. — Nochmals „Notwendigkeit und Nützlichkeit der Wiederbelebung des liturgischen Gottesdienstes". (J. Stögbauer.) — Organisationsfragen. — Der Komponist. (M. Herbert.) — 12: „Orgelton und Glockenklang". (K. Walter.) — Die Behandlung der Kirchenglocken. — Ratschläge für Organisten. — Organisationsfragen: Trennung des weltlichen Kirchendienstes vom Schuldienste in Bayern. — Die Rose von Nazareth. (J. Kehrer.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

I. Bücher und Schriften:

Max Hesses Verlag Berlin W. 15.

1. Hesse, Max, Deutscher Musikerkalender für das Jahr 1920. 35. Jahrgang. 2 Teile. (Notiz- und Adreßbuch getrennt.) Preis gebunden ℳ 7.—.

Teubner, Leipzig.

2. Volbach, F., Das moderne Orchester. II. Das Zusammenspiel der Instrumente in seiner Entwicklung. 2. Aufl. (Sammlung: Aus Natur- und Geisteswelt 715) ℳ 1.75, gebunden ℳ 2.15. Hiezu Teuerungszuschläge.

II. Musikalien:

Bachem, Köln.

3. Veith, J. J., Op. 34. Die Sünderin. Mysterium von Anna Freiin von Krane. Preis ℳ 8.—.

Junfermann, Paderborn.

4. Cordes, Johannes, Orgelbegleitung für die Komplet an Sonn- und Feiertagen. Mit Vor- und Zwischenspielen. ℳ 3.—.

Selbstverlag J. G. Ottenwälder, Rottenburg a. N.

5. Ottenwälder, J. G., Dem Andenken der Gefallenen im Weltkrieg! (Gedicht von A. Bader.) Für gemischten Chor.

6. — — Waldeinsamkeit. (Gedicht von A. König.) Für vierstimmigen Männerchor.

Pustet, Regensburg.

7. Ballmann, Willibrord, O. S. B., Die Messen der Adventssonntage nach dem Vatikanischen Choral. Zum Gebrauche beim Gottesdienst in moderne Noten übertragen und mit rhythmisch-dynamischen Zeichen versehen. ℳ 2.—.

8. Griesbacher, P., Op. 201a. Deutschlands Notruf. Gedicht von Hans Eschelbach für vierstimmigen Männerchor. Partitur ℳ 1.80. 4 Stimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80.

9. — — Op. 201b. Deutschlands Notruf. Gedicht von Hans Eschelbach für gemischten Chor. Partitur ℳ 1.80. 4 Stimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80.

Schwann, Düsseldorf.

10. Nekes, Franz, Op. 60. Missa O sacrum convivium. Für achtstimmigen gemischten Chor. Preis der Partitur ℳ 6.—, jede Gesangstimme ℳ 0.50.

Simrock, Leipzig.

11. Woyrsch, Felix, Op. 61a. Wiegenlied in der Weihnacht aus dem Mysterium „Da Jesus auf Erden ging" für eine Singstimme mit Klavier- oder Orgelbegleitung. Preis ℳ 1.20.

Digitized by Google

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich,** Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute! * Reine Haupt- und Nebentöne!

Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Digitized by Google

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg,** Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg
Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandl.

Requiem III

(D-Moll)

für einstimmigen Kinder- oder Frauenchor
mit Orgelbegleitung von **Albin Sandhage**
Opus 7

Partitur Mk. 2.60 :: Singstimme Mk. —.40

In unserem Verlage erschien soeben:

Orgelbegleitung für die Komplet an Sonn- und Feiertagen

Mit Vor- und Zwischenspiele bearbeitet von
Johannes Cordes
Domvikar und Domorganist
Preis 3 Mark

Junfermannsche Buchhandlung, Paderborn

Der kirchliche Organist

1000 Orgelkompositionen

in den Kirchentonarten zum Gebrauch beim liturgischen Gottesdienst
herausgegeben von **August Weil** (Op. 3)

Hochquart XII und 300 Seiten Mk. 15.60 Gebunden Mk. 18.85

Bei der Auswahl der Stücke für diese umfangreiche Sammlung hat sich der Herausgeber von allgemein gültigen Grundsätzen leiten lassen. Er fordert für das Orgelspiel beim Gottesdienst kirchlichen Charakter, der sich in Diatonik der Melodie, Reinheit der Harmonie, thematischer Bestimmtheit mit rhythmischer Klarheit ausprägen soll. Aus Gründen der Kunst und Ästhetik sei ferner Beobachtung der Stileinheit notwendig. Vor-, Zwischen- und Nachspiele müßten demgemäß in den gleichen Tonarten der zugehörigen Gesangstücke ausgeführt werden. Da erfahrungsgemäß manche Organisten solch hohen Anforderungen gerecht zu werden nicht imstande sind, so ist aus diesem Grunde vorliegende Sammlung sehr zu begrüßen. 104 Komponisten sind in der Sammlung vertreten, und besonders haben zahlreiche Stücke von älteren Meistern Berücksichtigung gefunden. Der Umfang der einzelnen Nummern erstreckt sich von 4 bis zu 20 Takten. Über technische Schwierigkeiten dürften sich Organisten, die überhaupt für ihr Amt hinreichend ausgebildet sind, nicht zu beklagen haben. Die Bezeichnungen für Stärkegrade, Registerfarben, Tempi und Pedalgebrauch sind da, wo der Herausgeber solche für zweckmäßig erachtete, angegeben. Möge das Werk recht vielen Organisten bei Ausübung ihres erhabenen und heiligen Dienstes stets zur Hand liegen im Interesse eines vollkommenen liturgischen Orgelspieles. Gregoriusblatt, Düsseldorf.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

Nov.-Dez. 1919 11./12. Heft

54. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Dr. Brinktrine: Über deutsche Volksandachten . . . . . Seite 89
Dr. Brinktrine: Entwurf einer deutschen Advents- und Weihnachtsandacht
A. Adventsandacht . . . . . Seite 90
B. Weihnachtsandacht . . . . . Seite 95
Prostes Vorrede zur Musica divina (Schluß) . . . . . Seite 99
Im Lesezimmer . . . . . Seite 103
Zeitschriften . . . . . Seite 104
Aus dem Verlage . . . . . Seite 104

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 3 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 30 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Über deutsche Volksandachten.

Von Dr. Johannes Brinktrine, Paderborn.

Es besteht die Absicht, in diesen Blättern einige Entwürfe zu deutschen Volksandachten zu veröffentlichen. Diese Entwürfe sind nach folgenden Gesichtspunkten gearbeitet:

1. Es ist eine möglichst reiche Verwendung von Wechselgebet zwischen dem vorbetenden Priester (℣.) und dem Volke (℟.) angestrebt. Daß die Andachten und Gebete in manchen Gesangbüchern dieser Forderung nicht gerecht werden, liegt zutage. Die Andachten in dem Paderborner Diözesangesangbuch Sursum corda z. B. sind durchweg in der Weise aufgebaut, daß der Priester bzw. Vorbeter zuerst ein längeres Gebet betet, darauf folgt ein Vaterunser und Ave Maria und vielleicht am Schlusse noch ein ℣. mit ℟. Dann folgt nach einer Liedstrophe das zweite Gesetz mit demselben Aufbau, ebenso das dritte, vierte usf. Das Wechselgebet zwischen Priester und Volk wird bei diesem Modus also dadurch erreicht, daß das Vaterunser bei jedem Gesetze wiederholt wird, so daß es in jeder Andacht, wenn sie vollständig gebetet wird, vier- bis fünfmal gesprochen wird.

Zu bemängeln dürfte da vor allem die häufige Wiederholung des Vaterunser sein. Das Gebet des Herrn sollte uns zu hoch stehen, um als Ausfüllsel zu dienen. Divina institutione formati audemus dicere, sagt der Priester tagtäglich in der hl. Messe, ehe er das Pater noster singt oder rezitiert. Es wäre zu wünschen, daß der Geist heiliger Ehrfurcht vor dem Gebete des Herrn, der aus diesen Worten spricht, auch in der Stellung zum Ausdruck kommt, die das Vaterunser in den Andachten beim nachmittägigen Gottesdienste einnimmt. Durch die zu häufige Wiederholung kann aber die Ehrfurcht leicht Schaden leiden.

Man könnte vielleicht einwenden, daß auch in dem römischen Brevier, dem offiziellen Gebetbuch der Kirche, das Vaterunser vor und nach jeder Hore gebetet wird. Hiergegen ist zunächst daran zu erinnern, daß dieser Brauch verhältnismäßig jung ist und den alten liturgischen Gepflogenheiten nicht entspricht. Das römische Brevier hat im Ferialoffizium der Advents- und Fastenzeit die alte Gewohnheit bewahrt: in der Vesper und den Laudes wird das Gebet des Herrn vom Hebdomadarius laut gebetet. Sodann ist sehr zu beachten, daß das Pater noster still gebetet wird. Es ist nämlich ein Unterschied, ob es clara voce oder secreto zu beten ist. Die eintretende Stille stimmt das Gemüt von selbst zur Sammlung und Andacht.

Man könnte noch einen weiteren Einwand machen und auf die häufige Wiederholung des Vaterunser und Gegrüßet seist du, Maria im Rosenkranzgebete hinweisen. Man vergißt jedoch hiebei, daß der Rosenkranz in erster Linie betrachtendes Gebet ist, und zwar so sehr, daß die Abläße an diese Bedingung geknüpft sind.

Die Wechselgebete sind so gewählt, daß sie inhaltlich mit den Gebeten übereinstimmen, die der Priester bzw. der Vorbeter allein betet. Ferner wurde darauf geachtet, daß die Antwort des Volkes kurz ist. Ist sie zu lang, so treten, wie die Erfahrung lehrt, nur zu leicht Störungen ein. Die Wechselgebete können näherhin so angeordnet werden, daß die einzelnen Versikeln und Responsorien unmittelbar aufeinanderfolgen — ein Beispiel bietet die Gratiarum actio post missam: ℣. Confiteantur tibi, Domine, omnia opera tua. ℟. Et sancti tui benedicant tibi. — ℣. Exsultabunt sancti in gloria. ℟. Laetabuntur in cubilibus suis etc., ferner das kirchliche Tischgebet, die Allerheiligenlitanei und andere Gebete der Liturgie — nach dem Wechselgebet würde dann ein in der Regel längeres Gebet folgen, das der Priester allein spricht. Die Wechselgebete können aber zweitens auch so angeordnet werden, daß das Gebet des Priesters in mehrere Teile zerlegt wird und nach jedem Teile ein ℣. mit ℟. gebetet wird. In dieser Weise ist das Wechselgebet z. B. in dem Kölner Diözesangesangbuche und in anderen durchgeführt. Vom künstlerisch-liturgischen Standpunkte aus dürfte sich der erste Modus empfehlen, vom praktischen Standpunkte aus vielleicht mehr der zweite.

2. Als Quellen wurden vor allem die Heilige Schrift und die Liturgie sowie die Erzeugnisse der mittelalterlichen Frömmigkeit benutzt. Das ist der zweite Gesichtspunkt, der bei der Ausarbeitung maßgebend war. Die Heilige Schrift kommt zur Geltung in den Wechselgebeten zwischen Priester und Volk, die zu einem großen Teile direkt dem Worte Gottes entnommen sind, ferner in Schriftzitaten, die sich in manchen vom Priester oder dem

Digitized by Google

Vorbeter zu sprechenden Gebeten finden. Ich bin jedoch, was die Verwendung der Heiligen Schrift angeht, hiebei nicht stehen geblieben, sondern noch einen Schritt weiter gegangen und habe kurze Lesungen aus der Heiligen Schrift als Bestandteile der Nachmittagsandachten aufgenommen. Diese Lesungen sind zum Teil Abschnitte aus der betreffenden festtäglichen Epistel oder dem Evangelium, also dem Volke bekannt, es wurden jedoch auch andere, den Gläubigen durchweg nicht so bekannte Texte aufgenommen, die aber für das Glaubens- und Tugendleben des Christen von Bedeutung sind. Außerdem wurde für jede Andacht ein passender, auch dem Volke verständlicher Psalm oder ein Abschnitt aus einem Psalm ausgewählt. Dieser Psalm kann als Wechselgebet zwischen Priester und Volk gebetet werden. Er kann auch, wenn die für die Andacht bestimmte Zeit es erlaubt, vom Volke gesungen werden. Bekanntlich ist ja gerade der Psalmengesang, wie die deutsche Vesper zeigt, beim Volke sehr beliebt.

Auf diese Weise dürften die Nachmittagsandachten ein, wenn auch kleines und bescheidenes, so doch nicht unwichtiges Mittel sein, ein anderes großes Ziel verwirklichen zu helfen: die Kenntnis der Heiligen Schrift unter den Gläubigen mehr zu verbreiten.

Die alten Liturgien wurden als Quelle benutzt ebenfalls für die Wechselgebete, vor allem aber für die vom Priester oder Vorbeter allein zu sprechenden Gebete. Was die liturgischen Quellen im einzelnen angeht, so kommen in Betracht: die römische Liturgie, wie sie im heutigen Missale, Brevier, Rituale und den übrigen liturgischen Büchern vorliegt, auch in der alten Form in dem Sakramentarium Leonianum, Gelasianum und Gregorianum; ferner die ambrosianische in Mailand und die mozarabische in Toledo in Spanien; von den ausgestorbenen abendländischen Liturgien vor allem die altgallikanische. Auch die morgenländischen Liturgien (griechischer, rein syrischer, syrisch-maronitischer, syrisch-chaldäischer, armenischer Ritus usw.) bieten eine große Fülle an reichen und herrlichen Gebeten. Von den Erzeugnissen der mittelalterlichen Frömmigkeit wurden bis jetzt vor allem Sequenzen und Hymnen verwendet.

3. Als dritter Gesichtspunkt bei der Ausarbeitung der Andachten war der maßgebend, daß eine möglichst große Geschlossenheit und Einheit der einzelnen Teile der Andacht angestrebt wurde. So ist z. B. die Osterandacht in der Weise aufgebaut, daß der erste Teil die Auferstehung Christi, der zweite unsere eigene Auferstehung in der heiligen Taufe, der dritte unsere eigene zukünftige Auferstehung am Jüngsten Tage behandelt. Als Einteilungsgrund für die Sakramentsandacht wurde die Antiphon vom Allerheiligsten Sakramente gewählt: O sacrum convivium, in quo Christus sumitur: 1. recolitur memoria passionis eius, 2. mens impletur gratia, 3. et futurae gloriae nobis pignus datur. Dementsprechend behandelt der erste Teil der Sakramentsandacht die Eucharistie unter dem Gesichtspunkt eines Zeichens, eines Andenkens an das Leiden Christi, der zweite Teil behandelt sie als ein bewirkendes Zeichen der Gnade, die sie uns erteilt, der dritte Teil, insofern sie ein Zeichen, ein Unterpfand der zukünftigen Glorie ist. Eingeleitet wird das Ganze jedesmal durch eine besondere Einleitung und abgeschlossen durch eigene Schlußgebete. Auch bei den Unterteilen der einzelnen Gesetze der Andacht wurde auf die Konzinnität geachtet: die Schriftlesung, die Versikeln und Responsorien, sowie die nur vom Vorbeter zu sprechenden Gebete behandeln also nur einen Gedanken.

Entwurf einer deutschen Advents- und Weihnachtsandacht.[1]

Von Dr. Johannes Brinktrine, Paderborn.

A. Adventsandacht.

Einleitung.

℣. Tauet, Himmel, den Gerechten; Wolken, regnet ihn herab!
℟. Tauet, Himmel, den Gerechten; Wolken, regnet ihn herab!
℣. Zürne nicht, o Herr, und gedenke nicht fürder unserer Missetat! Siehe, die Stadt deines Heiligtums ist verwüstet, Sion ist wüste geworden, Jerusalem ist verödet, das Haus unserer Heiligung und deiner Herrlichkeit, wo dich gepriesen unsere Väter.
℟. Tauet, Himmel, den Gerechten; Wolken, regnet ihn herab!

[1]) Über die leitenden Gedanken vgl. oben S. 89 den Aufsatz desselben Verfassers.

Digitized by Google

℣. Wir haben gesündigt und sind unrein geworden, und wir alle sind abgefallen wie ein Blatt, und unsere Übeltaten haben uns dahingerissen wie ein Wind; dein Angesicht hast du vor uns verborgen und ließest uns zermalmet werden durch unsere Missetaten.

℟. Tauet, Himmel, den Gerechten; Wolken, regnet ihn herab!

℣. Siehe an, o Herr, die Not deines Volkes und sende, den du senden willst; sende uns das Lamm, das die Erde beherrschen wird, vom Fels der Wüste bis zum Berge der Tochter Sion, daß er von uns hinwegnehme das Joch der Gefangenschaft.

℟. Tauet, Himmel, den Gerechten; Wolken, regnet ihn herab!

℣. O, tröstet euch, tröstet euch, mein Volk; bald wird kommen dein Heil. Warum verzehrst du dich in Trauer? Warum erfaßte dich der Schmerz? Ich will dich retten; fürchte dich nicht: denn ich bin ja der Herr, dein Gott, der Heilige Israels, dein Erlöser.

℟. Tauet, Himmel, den Gerechten; Wolken, regnet ihn herab![1])

Gesang.

Die sieben großen Antiphonen.

I.

Lesung aus dem Buche Jesus Sirach 24, 5–7: Die göttliche Weisheit spricht: Ich bin aus dem Munde des Allerhöchsten hervorgegangen, zuerst gezeugt vor aller Schöpfung. Ich erschuf am Himmel das immerwährende Licht und bedeckte wie mit einem Nebel die ganze Erde. Meine Wohnung ist in der Höhe und mein Thron auf den Säulen der Wolken.

℣. Tauet, Himmel, den Gerechten; Wolken, regnet ihn herab.

℟. Es öffne sich die Erde und sprosse den Heiland hervor.

Antiphon. O Weisheit, die du, hervorgegangen aus dem Munde des Allerhöchsten, dich von einem Ende zum andern erstreckest und alles ordnest in Kraft und Schönheit: komm und lehre uns den Weg der Weisheit!

℣. Vor aller Schöpfung bin ich aus dem Munde des Allerhöchsten hervorgegangen.

℟. Bevor der Morgenstern erglänzte, war ich.[2])

℣. Der Herr sprach zu mir: mein Sohn bist du.

℟. Heute habe ich dich gezeugt.[3])

℣. Ich erschuf am Himmel das Licht und wohne in der Höhe.

℟. Mein Thron wird erscheinen auf einer Wolkensäule.[4])

℣. Herr, erhöre mein Gebet.

℟. Und laß mein Flehen zu dir kommen.

Lasset uns beten! Erhöre, wir bitten dich, o Herr, unser Gott, gnädig das Flehen deines Volkes und laß uns auf die Fürbitte der allerseligsten Jungfrau Maria die glorreiche Ankunft deines Eingeborenen, der ewigen Weisheit, in Friede und Freude feiern. Du hast uns durch seine Menschwerdung zu deinen Kindern gemacht: blicke also huldvoll auf uns herab, reinige uns durch seine Ankunft von allen Sünden und erleuchte uns durch das Licht seiner Heimsuchung, auf daß wir durch deine Gnade im Glücke demütig und im Unglücke aufrecht bleiben. Durch denselben Jesus Christus.[5])

Gesang.

II.

Lesung aus dem 2. Buche Moses 23, 20–22: Siehe, ich sende meinen Engel, daß er vor dir herziehe und dich behüte auf dem Wege und dich führe an den Ort, den ich bereitet. Habe acht auf ihn und höre seine Stimme und denke nicht, du dürfest ihn schmähen; denn wenn du sündigst, wird er dir nicht verzeihen, und mein Name ist in ihm. Wenn du aber seine Stimme höreſt und alles tust, was ich sage, so will ich der Feind deiner Feinde sein und schlagen, die dich schlagen.

℣. Tauet, Himmel usw.

Antiphon. O Adonai (Herr), du Führer des Hauses Israel, der du dem Moses in der Feuerflamme des Dornbusches erschienen und ihm auf Sinai das Gesetz gegeben: komm und strecke deinen Arm aus, uns zu erlösen.

---

[1]) Gebet der Kirchen Frankreichs während des Advents. Guéranger, Das Kirchenjahr I, 158 f.

[2]) Aus dem gotischen (altspanischen) Brevier. Migne, P. L., 86, 118. Die Versikeln und Responsorien sind durchweg der Heiligen Schrift entlehnt; sie wurden aber in jener Fassung gegeben, in der sie die Liturgien bieten.

[3]) Aus dem gotischen Brevier. Migne, l. c. 117. [4]) Ebendaher.

[5]) Kombiniert aus zwei Gebeten aus dem ambrosianischen Brevier und einem Gebete aus dem ambrosianischen Missale.

Digitized by Google

℣. Du Bethlehem im Lande Juda bist nicht die geringste unter den Städten.
℟. Denn aus dir wird hervorgehen der Fürst, der mein Volk Israel regieren soll.[1])
℣. Gott, der Herr, wird ihm den Thron seines Vaters David geben.
℟. Er wird herrschen im Hause Davids ewiglich.[2])
℣. Siehe, die Herrlichkeit des Herrn wird den Heiden offenbart werden.
℟. Alles Fleisch wird das Heil Gottes schauen.[3])
℣. Herr, erhöre.

Lasset uns beten! Unser Herr und Gott, allmächtiger Vater, aller Augen blicken empor zu dir: laß uns den Messias, dein Heil, schauen in seiner Herrlichkeit. Erleuchte unsere Brüder, die noch umherirren in der Finsternis der Sünde und des Irrtums. Reinige das Innerste unserer Herzen und wasche gnädig alle Flecken der Sünde von uns ab. Verleihe auch, o Herr, daß wir, durch deine Gnade und Barmherzigkeit von unseren Missetaten befreit, die zu fürchtende zweite Ankunft unseres Herrn Jesu Christi ohne Schrecken erwarten. Durch denselben Jesus Christus.[4])

Gesang.

III.

Lesung aus dem Propheten Isaias 11, 1—3: Ein Reis wird hervorgehen aus der Wurzel Jesses und eine Blume aufgehen aus seiner Wurzel. Und der Geist des Herrn wird auf ihm ruhen: der Geist der Weisheit und des Verstandes, der Geist des Rates und der Stärke, der Geist der Wissenschaft und der Frömmigkeit; und der Geist der Furcht des Herrn wird ihn erfüllen.

℣. Tauet, Himmel usw.

Antiphon. O Wurzel Jesse, hingestellt zum Zeichen der Völker, vor dir verstummen die Könige und flehen die Heiden: komm, uns zu befreien und säume nicht länger.

℣. Ein Reis wird hervorgehen aus der Wurzel Jesse.
℟. Die ganze Erde wird erfüllet werden mit der Herrlichkeit Gottes.[5])
℣. Von Sion wird kommen der allmächtige Herr.
℟. Er wird sein Volk erlösen.[6])
℣. Sion, fürchte dich nicht.
℟. Siehe, dein Gott kommt zu dir.[7])
℣. Herr, erhöre.

Lasset uns beten! O Jesu, du Reis, das hervorgeht aus der Wurzel Jesse, erlöse dein gläubiges Volk und sende den Heiligen Geist mit seinen sieben Gaben in unsere Herzen. Wie du einst auf Erden erschienen und für unser Heil geboren bist, so zeige jetzt die Macht deines heiligen Namens an denen, die dich anflehen.[8]) Ja, komme, o Herr, und suche uns heim in Frieden, auf daß wir uns freuen vor dir mit vollkommenem Herzen. Der du.[9])

Gesang.

IV.

Lesung aus dem Propheten Isaias 22, 22: Ich will den Schlüssel des Hauses David auf seine Schulter legen; wenn er öffnet, soll niemand schließen, und wenn er schließt, soll niemand öffnen.

℣. Tauet, Himmel usw.

Antiphon. O Schlüssel Davids und Szepter des Hauses Israel, der du öffnest, und niemand schließet, der du schließest, und niemand öffnet; komm und führe aus der Haft des Kerkers den Gefesselten, der da sitzet in der Finsternis und im Schatten des Todes.

℣. Ich bitte dich, o Herr, sende, den du senden willst.
℟. Sieh an das Elend deines Volkes.[10])

---

[1]) Aus dem römischen Brevier.
[2]) Ebendaher.
[3]) Aus dem gotischen Brevier.
[4]) Kombiniert aus einem Gebete im gotischen Brevier (Migne, l. c. 102) und einem Gebete im gallikanischen Sakramentar (Guéranger, l. c. 238).
[5]) Aus dem römischen Brevier.
[6]) Ebendaher. [7]) Ebendaher.
[8]) Nach einem Adventsgebete aus dem gotischen Brevier.
[9]) Antiphon zum Magnifikat am Samstag vor dem zweiten Adventssonntage im römischen Brevier.
[10]) Aus dem römischen Brevier.

Digitized by Google

℣. Dieses spricht der Heilige und Wahrhaftige, der den Schlüssel Davids hat:
℟. Siehe, ich komme schnell, und mein Lohn ist bei mir; ich werde die Gebrechen meines Volkes heilen.[1])
℣. Siehe, bald wird uns Heil kommen vom Herrn.
℟. Er wird uns erretten aus den Banden unserer Sünden.[2])
℣. Herr, erhöre.
Lasset uns beten! O Herr Jesus Christus, du Schlüssel Davids und Szepter des Hauses Israel, wenn du öffnest, schließt niemand, wenn du schließest, öffnet niemand: öffne die Augen des Geistes aller, die an dich glauben. Befreie aus ihrem Gefängnisse alle, die durch die Bande des Kleinmutes und der Verzweiflung gefesselt sind. Siehe auch herab auf jene, die noch im Kerker und in der Finsternis des Unglaubens schmachten, und erleuchte sie durch den Glanz deines Lichtes. Der du.[3])

Gesang.

V.

Lesung aus dem Lobgesange des Zacharias (Lukas 1, 78 f.): Heimgesucht hat uns der Aufgang aus der Höhe, um denen zu leuchten, die im Finstern und Todesschatten sitzen, und unsere Füße auf den Weg des Friedens zu leiten.
℣. Tauet, Himmel usw.
Antiphon. O Aufgang, du Glanz des ewigen Lichtes und Sonne der Gerechtigkeit: komm und erleuchte, die da sitzen in Finsternis und Todesschatten.
℣. Über dir, Jerusalem, wird der Herr aufgehen.
℟. Seine Herrlichkeit wird man in dir schauen.[4])
℣. Siehe, es kommt ein Mann, Aufgang ist sein Name.
℟. Er wird das Heil des Volkes sein.[5])
℣. Geh auf in unsern Herzen, o Sonne der Gerechtigkeit.
℟. Erleuchte uns durch den Glanz deiner Ankunft.[6])
℣. Herr, erhöre.
Lasset uns beten! O Herr Jesus Christus, du bist unser Gott, Aufgang ist dein Name. Du bist einst gekommen, um die Welt zu erretten: richte auf die gefallenen, um so teuren Preis erkauften Seelen. Du bist einst durch deine Menschwerdung für uns arm und klein geworden: mache uns groß an Gnade und reich an Tugenden durch die Macht und Fülle deiner Gottheit.[7]) Neige, wir bitten dich, dein Ohr zu unserm Flehen und erleuchte mit der Gnade deiner Heimsuchung die Finsternis unsers Geistes. Der du.[8])

Gesang.

VI.

Lesung aus dem Propheten Jeremias 10, 7: Wer sollte dich nicht fürchten, o König der Völker? Denn du hast die Herrlichkeit: unter allen Weisen der Völker und in allen ihren Königreichen ist deinesgleichen nicht.
℣. Tauet, Himmel usw.
Antiphon. O König der Völker und ihr Ersehnter, o Eckstein, der du das Getrennte vereinigst: komm und rette den Menschen, den du aus Erde gebildet hast.
℣. Der Herr wird kommen als König: über die ganze Erde wird nur ein Herr sein.
℟. Sein Name bleibt in Ewigkeit.[9])
℣. Siehe, es kommt der von allen Völkern Ersehnte.
℟. Das Haus des Herrn wird mit Herrlichkeit erfüllt werden.[10])
℣. Jesus Christus ist unser Friede.
℟. Er vereinigt das Getrennte.[11])
℣. Herr, erhöre.
Lasset uns beten! Christus, du von allen Völkern so heiß Ersehnter! Nahe ist schon der Tag deiner Ankunft: reinige uns, wir bitten dich, bevor du kommst, von

[1]) Aus dem gotischen Brevier. [2]) Ebendaher.
[3]) Nach einem Gebet aus dem gotischen Brevier.
[4]) Aus dem römischen Brevier. [5]) Aus dem gotischen Brevier.
[6]) Gebet im gotischen Brevier. [7]) Nach einem Gebet im gotischen Brevier.
[8]) Gebet am dritten Adventssonntage im römischen Missale und Brevier.
[9]) Aus dem gotischen Brevier.
[10]) Aus dem römischen Brevier. [11]) Nach Eph 2, 14.

Digitized by Google

aller Befleckung der Sünde. Nimm weg von uns alles, was du im zukünftigen Gerichte bestrafen wirst. Rette durch deine heilige Ankunft alle, die dich anrufen. Zum ersten Male bist du gekommen, um uns loszukaufen aus der Knechtschaft des Satans. Wenn du dereinst am Jüngsten Tage zum zweiten Male kommen wirst, dann verdamme uns nicht wegen unserer Sünden. Der du.[1])

Gesang.

VII.

Lesung aus dem Propheten Isaias 7, 10–14: Der Herr fuhr fort zu Achaz zu reden und sprach: Begehre dir ein Zeichen von dem Herrn, deinem Gott, es sei in der Tiefe unten oder in der Höhe oben. Und Achaz sprach: Ich will keines begehren und den Herrn nicht versuchen. Da sprach er: So höret denn, ihr vom Hause Davids! Ist es euch zu wenig, Menschen zu ermüden, daß ihr auch meinen Gott ermüdet? Darum wird der Herr selbst euch ein Zeichen geben: Siehe, die Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären und seinen Namen wird man Emanuel (Gott mit uns) nennen.

℣. Tauet, Himmel usw.

Antiphon. O Emanuel, unser König und Gesetzgeber, du Erwartung der Völker und ihr Heiland: komm uns zu erretten, o Herr, unser Gott.

℣. Bald wird kommen der Herrscher, der Herr.

℟. Emanuel wird sein Name sein.[2])

℣. Schauet, wie herrlich er ist, der da einzieht, um die Völker zu erlösen.

℟. Er ist der König der Gerechtigkeit, sein Geschlecht währet ewig.[3])

℣. Jerusalem, freue dich mit großer Freude.

℟. Denn es kommt dein Erlöser, Alleluja.[4])

℣. Herr, erhöre.

Lasset uns beten! Heiliger Herr, allmächtiger Vater, ewiger Gott, Schöpfer des menschlichen Geschlechtes, du hast das ewige Wort, deinen eingeborenen Sohn, zu der heiligen Jungfrau gesandt: erhöre huldvoll die Gebete derer, die dich flehentlich anrufen.[5]) — Emanuel, Gott mit uns, Christus, Sohn Gottes, du hast deine Geburt aus der Jungfrau durch den Propheten vorher verkündigt. Als Gott hast du Maria, deine Mutter, erschaffen, als Mensch bist du von ihr geboren worden. Wie sie, sind auch wir von dir aus dem Nichts geschaffen worden: gib auch uns dereinst wie ihr den Lohn des Glaubens. Der du.[6])

Gesang.

Schluß.

Psalm 84 (Vulgata).[7])

Herr, erbarme dich unser! Christe, erbarme dich unser!
Herr, erbarme dich unser!
Vaterunser.

℣. Wende dich zu uns, o Gott, unser Heiland.

℟. Und wende deinen Zorn von uns ab.

℣. Erheb dich, Christus, hilf uns.

℟. Errette uns um deines Namens willen.

℣. Herr, erhöre.

Lasset uns beten! Es freut sich die Erde, o Herr, und zittert vor Lust, weil das fleischgewordene Wort im Schoße der heiligen Jungfrau wohnt. Durch seine Ankunft wird die ganze Erde aus der Gefangenschaft befreit, in der sie durch den Fall Adams wie in einem dunklen Kerker gehalten wurde. Nun möge aufwallen das Meer und alles, was in ihm ist, nun mögen die Berge frohlocken und alles Gehölz der Wälder: denn Christus hat sich gewürdigt, vom Himmel auf die Erde zu kommen. Durch seine Ankunft bitten wir dich, allmächtiger Gott, du wollest uns von den Banden der Sünden lösen und uns erfüllen mit dem Reichtum deiner Gnade. Durch denselben Jesus Christus.[8])

[1]) Kombiniert aus einem Gebete im gotischen Brevier (Migne, l. c. 52) und einem Gebete im mozarabischen Missale am fünften Adventssonntage (Migne, P. L. 85, 138).
[2]) Aus dem römischen Brevier. [3]) Ebendaher. [4]) Ebendaher.
[5]) Gebet aus dem ambrosianischen Missale am dritten Adventssonntag.
[6]) Gebet aus dem gotischen Brevier. [7]) Als Wechselgebet zu sprechen.
[8]) Nach einem Gebet aus dem mozarabischen Missale am zweiten Adventssonntage.

Digitized by Google

B. Weihnachtsandacht.

Einleitung.

℣. Christus ist uns geboren, kommet, lasset uns ihn anbeten!
℟. Christus ist uns geboren, kommet, lasset uns ihn anbeten!

Psalm 94.

℣. Kommet, lasset uns frohlocken dem Herrn, jubeln Gott, unserm Heile! Lasset uns vor ihn treten mit Lobpreis und mit Psalmen ihm zujubeln!
℟. Christus ist uns geboren, kommet, lasset uns ihn anbeten!
℣. Denn ein großer Gott ist der Herr und ein großer König über alle Götter. Denn in seiner Hand sind alle Grenzen der Erde, und die Gipfel der Berge gehören ihm.
℟. Christus ist uns geboren, kommet, lasset uns ihn anbeten!
℣. Denn sein ist das Meer, und er hat es gemacht, und seine Hände bildeten das Land. Kommet, lasset uns anbeten und niederfallen und weinen vor dem Herrn, unserm Schöpfer! Denn er ist der Herr, unser Gott, und wir sind das Volk seiner Weide und die Schafe seiner Hand.
℟. Christus ist uns geboren, kommet, lasset uns ihn anbeten!
℣. Heute, wenn ihr seine Stimme höret, verhärtet eure Herzen nicht wie bei der Empörung, wie am Tage der Versuchung in der Wüste, wo eure Väter mich versuchten, mich auf die Probe stellten, und sie sahen doch meine Werke.
℟. Christus ist uns geboren, kommet, lasset uns ihn anbeten!
℣. Vierzig Jahre hatte ich Verdruß an diesem Geschlechte, und ich sprach: „Immer irren sie in ihrem Herzen." Und sie erkannten meine Wege nicht; deshalb schwur ich in meinem Herzen: „Nimmer sollen sie eingehen in meine Ruhe!"
℟. Christus ist uns geboren, kommet, lasset uns ihn anbeten!
℣. Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste!
℣. Wie es war im Anfang, so jetzt und immer und auf ewig. Amen.

Gesang.

I.

Lesung aus dem Briefe des hl. Paulus an Titus 2, 11–13: Die Gnade Gottes, unsers Heilandes, ist allen Menschen erschienen und lehret uns, daß wir der Gottlosigkeit und den weltlichen Lüsten entsagen, sittsam, gerecht und fromm leben in dieser Welt und erwarten sollen die selige Hoffnung und die Ankunft der Herrlichkeit des großen Gottes und unseres Heilandes Jesu Christi.

℣. Es freuet sich der Engel Chor: ewiges Heil ist dem Menschengeschlecht erschienen.
℟. Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden den Menschen, die eines guten Willens sind.[1])
℣. Das Wort ist Fleisch geworden und hat unter uns gewohnt, und wir haben seine Herrlichkeit gesehen.
℟. Die Herrlichkeit als des Eingeborenen vom Vater, voll der Gnade und Wahrheit.[2])
℣. Kundgetan hat der Herr sein Heil, Alleluja.
℟. Alle Länder der Erde haben das Heil unsers Gottes gesehen, Alleluja.[3])
℣. Lasset uns sittsam, gerecht und fromm in dieser Welt leben.
℟. Wir erwarten ja die Ankunft des großen Gottes und unsers Heilandes Jesu Christi.[4])
℣. Herr, erhöre mein Gebet.
℟. Und laß mein Flehen zu dir kommen.

Lasset uns beten! O großes und unaussprechliches Geheimnis! Aus der Jungfrau wurde geboren, der in seiner Hand die ganze Schöpfung hält, mit Windeln wurde wie ein Sterblicher umwickelt, denn nichts umfassen kann, in der Krippe lag Gott, der im Anfang Himmel und Erde erschuf! Wir verehren deine heilige Geburt, o Christus, laß uns schauen dein göttliches Angesicht.[5])

---

[1]) Aus dem römischen Brevier (erstes Responsorium der ersten Nokturn von Weihnachten).
[2]) Joh 1, 14.
[3]) Aus dem römischen Brevier (Responsorium breve zur Sext am Feste der Beschneidung des Herrn). Vgl. Ps 97, 2 f.
[4]) Nach Tit 2, 12 f.
[5]) Aus der griechischen Liturgie (verkürzt aus einem Stichiron an der Vigil von Weihnachten). Bei v. Maltzew, Menologion I 592.

Digitized by Google

O Herr Jesu Christe, siehe, dein Volk hat sich heute im Schoße deiner Kirche zur Feier deiner Geburt und zu deinem Lobe versammelt. Erhöre gnädig unsere Bitten: gib den Gefangenen Erlösung, den Sündern Vergebung; du bist ja gekommen, um uns zu erretten. Sieh herab von deinem heiligen Himmel und erleuchte uns durch deine Gnade; auf dich, Erlöser der Welt, setzen wir unser ganzes Vertrauen. Der du lebest und regierest mit Gott dem Vater in Einigkeit des Heiligen Geistes, Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. R. Amen.[1])

Gesang.

II.

Lesung aus dem Evangelium des hl. Lukas 2, 15 f.: In jener Zeit sprachen die Hirten zueinander: Lasset uns bis nach Bethlehem gehen und sehen, was zu uns gesprochen worden ist, und was der Herr uns angezeigt hat. Und sie kamen eilends und fanden Maria und Joseph und das Kind, das in der Krippe lag.

V. Wen habt ihr gesehen, o Hirten? Sprechet doch, machet es uns kund: wer ist auf Erden erschienen?

R. Den Eingeborenen sahen wir und die Chöre der Engel, die den Herrn lobten.[2])

V. Der Engel sprach zu den Hirten: Ich verkündige euch eine große Freude:

R. Heute ist euch der Heiland der Welt geboren.[3])

V. In der Stadt Davids wird er herrschen.

R. Und seines Reiches wird kein Ende sein.[4])

V. Dieses ist der Tag, den der Herr gemacht hat.

R. Lasset uns frohlocken und an ihm uns freuen.[5])

V. Herr, erhöre mein Gebet.

R. Und laß mein Flehen zu dir kommen.

Lasset uns beten! Dein heiliger Engel, o Herr, verkündige auch uns eine große Freude; sie werde dem christlichen Volke auf dem ganzen Erdenrunde zuteil. Christus der Herr ist ja (heute) geboren, unser aller Heil und Erlöser. Verleihe, wir bitten dich, allmächtiger Gott, daß wir den Tag der Geburt deines Eingeborenen mit reinem Herzen und frommem Gemüt feiern. Durch denselben Jesus Christus, deinen Sohn, unsern Herrn, der mit dir lebt und regiert in Einigkeit des Heiligen Geistes, Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit. R. Amen.[6])

Gesang.

III.

Lesung aus dem Evangelium des hl. Lukas 2, 21: Als acht Tage vollendet waren und das Kind beschnitten werden sollte, ward sein Name Jesus genannt, wie ihn schon der Engel genannt hatte, ehe er im Mutterschoße empfangen ward.

V. Den Namen des Herrn soll man verkünden in Sion und sein Lob in Jerusalem.

R. Alle Völker werden deinen Namen fürchten, o Herr, alle Könige der Erde deine Herrrlichkeit.[7])

V. Gott hat ihn erhöht und ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist.

R. Im Namen Jesu sollen sich beugen die Knie derer, die im Himmel, auf Erden und unter der Erde sind.[8])

---

[1]) Aus dem Missale Gothicum (In die Nativitatis Domini: Collectio post precem). Bei Muratori, Liturgia Romana vetus II 520.

[2]) Aus dem römischen Brevier (drittes Responsorium der ersten Nokturn von Weihnachten).

[3]) Aus dem römischen Brevier (dritte Antiphon zu den Laudespsalmen an Weihnachten).

[4]) Aus dem altspanischen Brevier (nach einer Antiphon zur Matutin von Weihnachten). Migne P. L., 86, 116.

[5]) Ps 117, 24.

[6]) Kombiniert aus dem ersten Teile eines Gebetes im mozarabischen Brevier (In die Nativitatis Domini: Oratio ad Matutinum, Migne P. L. 86, 116) und einem Gebete aus dem ambrosianischen Brevier (Weihnachten: Oratio II. ad Laudes, pars hyemalis I, ed. 1902, p. 177.)

[7]) Aus dem altspanischen Brevier (In Festo Circumcisionis Domini nostri Jesu Christi: Lauda ad Vesperos). Migne P. L. 86, 141.

[8]) Phlp 2, 9. 10.

Digitized by Google

℣. Alle Völker, die du erschaffen hast, werden kommen und dich anbeten, o Herr.
℟. Deinen Namen werden sie verherrlichen.[1])
℣. Alles, was ihr tut in Wort und Werk, tuet alles im Namen des Herrn Jesu Christi.
℟. Danket Gott und dem Vater durch ihn.[2])
℣. Herr, erhöre mein Gebet.
℟. Und laß mein Flehen zu dir kommen.

Lasset uns beten! Wir nahen, o Herr, mit frommem Herzen deiner Krippe: laß dich finden von uns. Deinen erhabenen und mächtigen Namen kennen wir, gib, daß wir alle auch deine zärtliche Liebe zu uns Menschen vollkommen erkennen. Befreie uns von allen drohenden Gefahren, der du wahrer Gott und wahrer Mensch und doch nur ein Christus bist.[3])

O Herr Jesus, dein wunderbarer Name wurde vom Engel vorherverkündet, deine heilige Mutter gab ihn dir, Simeon, der gerechte und gottesfürchtige Greis, und Anna, die fromme Witwe, hörten, wie er im Tempel genannt wurde, und sie lobten und priesen ihn. Herrlich strahlt er jetzt im Himmel. Errette durch diesen deinen heiligen Namen dein Volk auf dem ganzen Erdkreis und zeige dich, der du allein durch deine Macht glorreich bist, durch dein Erbarmen und deine Nachsicht gnädig gegen die Sünder. Der du lebest.[4])

Gesang.

IV.

Lesung aus dem Evangelium des hl. Matthäus 2, 1 f.: Als Jesus zu Bethlehem im Stamme Juda geboren war zur Zeit des Königs Herodes, siehe, da kamen Weise aus dem Morgenlande nach Jerusalem und sprachen: wo ist der neugeborene König der Juden? Denn wir haben seinen Stern im Morgenlande gesehen und sind gekommen, ihn anzubeten.

℣. Ein großer König ist erschienen in Israel, und die Könige der Erde sind gekommen, ihn anzubeten.
℟. Sie brachten ihm Geschenke dar: Gold, Weihrauch und Myrrhen.[5])
℣. Die Könige von Tharsis und die Inseln opfern Gaben, die Könige von Arabien und Saba bringen Geschenke dem Herrn und Gotte dar.
℟. Alle Könige der Erde fallen nieder vor seinem Angesichte, alle Völker dienen ihm.[6])
℣. Dein Licht, o Jerusalem, ist gekommen, und die Herrlichkeit des Herrn ist über dir aufgegangen.
℟. Die Heidenvölker werden in deinem Lichte wandeln.[7])
℣. Freuet euch, alle Völker, in eurer Mitte ist der Heiland erschienen: fürchtet euch nicht mehr.
℟. Die Gnade Gottes, unseres Heilandes, ist allen Menschen erschienen.[8])
℣. Herr, erhöre mein Gebet.
℟. Und laß mein Flehen zu dir kommen.

Lasset uns beten! O Gott, du hast (am heutigen Tage) durch die Erscheinung eines Sternes deinen eingeborenen Sohn den Heiden geoffenbart: gib gnädig, daß wir einstens zur Anschauung deiner himmlischen Majestät gelangen, die wir jetzt bereits im Lichte des Glaubens erkennen.[9])

O Gott, du Erleuchter aller Menschen, laß alle Völker sich eines ewigen Friedens erfreuen und gieße, wir bitten dich, jenes helle Licht in unsere Herzen, womit du die Weisen aus dem Morgenlande innerlich erleuchtet hast. Durch denselben Jesus Christus.[10])

Gesang.

---

[1]) Vgl. die dritte Antiphon in der zweiten Nokturn am Namen-Jesu-Feste im römischen Brevier.
[2]) Kol 3, 17.
[3]) Aus dem altspanischen Brevier (In Festo Circumcisionis: Oratio ad Vesperos, verkürzt). Migne, l. c. 142.
[4]) Ebendaher (In Festo Circumcisionis: Capitula ad Vesperos). Migne, l. c. 141.
[5]) Ebendaher (In Festo Apparitionis Domini: Antiphona ad Vesperos). Migne, l. c. 175.
[6]) Ebendaher (In Festo Apparitionis Domini: Antiphona ad Matutinum). Migne, l. c. 178.
[7]) Is 60, 1 und 3.
[8]) Aus dem altspanischen Brevier (In Festo Apparitionis Domini: Responsorium zur Matutin). Migne l. c. 182.
[9]) Aus dem römischen Missale und Brevier (In Epiphania Domini: Kollekte).
[10]) Aus dem Sacramentarium Gelasianum (In Theophania in die). Muratori, l. c. I 502.

Digitized by Google

V.

Lesung aus dem Evangelium des hl. Lukas 2, 22–24: Da die Tage der Reinigung Marias nach dem Gesetze des Moses erfüllt waren, brachten sie Jesus nach Jerusalem, um ihn dem Herrn darzustellen, wie geschrieben steht im Gesetze des Herrn: Jede männliche Erstgeburt soll dem Herrn geheiligt werden, und um ein Opfer darzubringen, wie es im Gesetze des Herrn geboten ist, ein Paar Turteltauben oder ein Paar junge Tauben.

℣. Sehet, der Herrscher, der Herr kommt zu seinem heiligen Tempel.

℟. Freu' dich und frohlock', o Sion, eil' deinem Gott entgegen.[1])

℣. Schmücke dein Gemach, o Sion, und empfange Christum, den König! Nimm mit offenen Armen Maria auf: sie ist ja die Pforte des Himmels.

℟. Sie trägt den König der Glorie, der neues Licht uns bringt.[2])

℣. Siehe, da steht die Jungfrau und trägt auf ihren Armen den Sohn, der geboren ist vor dem Morgenstern; Simeon nimmt ihn auf seine Arme und verkündet den Völkern:

℟. Er ist der Herr über Leben und Tod, der Erlöser der Welt.[3])

℣. Im Tempel erhob Simeon seine Stimme: nun entlässest du, o Herr, deinen Knecht im Frieden.

℟. Denn meine Augen haben das Heil deines Volkes gesehen.[4])

℣. Herr, erhöre mein Gebet.

℟. Und laß mein Flehen zu dir kommen.

Lasset uns beten! Herr Jesus Christus, du bist (am heutigen Tage) in der Wesenheit unseres Fleisches unter den Menschen erschienen und von deinen Eltern im Tempel dargestellt worden. Durch das Licht deines Geistes erleuchtet, hat dich der ehrwürdige Greis Simeon erkannt, auf seine Arme genommen und selig gepriesen. Verleihe gnädig, daß wir, durch die Gnade des nämlichen Geistes erleuchtet und belehrt, dich wahrhaft erkennen und getreu lieben. Der du lebest.[5])

Gesang.

Schluß.

O großes und heilbringendes Geheimnis unseres Gottes! Sie, die geboren hat, ist Mutter und Jungfrau; den sie geboren hat, ist Mensch und Gott. Er ist der Schöpfer aller Dinge, der Sohn der Jungfrau, der Herr seiner Mutter.[6])

℣. Vom Herrn ist dieses geschehen.

℟. Und es ist wunderbar in unsern Augen.[7])

Psalm 116.

Lobt den Herrn, alle Völker, lobt ihn alle Nationen.
Denn über uns ist seine Gnade befestigt, und die Wahrheit des Herrn währet ewiglich.
Ehre sei dem Vater und dem Sohne und dem Heiligen Geiste.
Wie es war im Anfang, so jetzt und immer und auf ewig. Amen.
Herr, erbarme dich unser!
Christe, erbarme dich unser!
Herr, erbarme dich unser!
Vaterunser.

℣. Herr, erhöre mein Gebet.

℟. Und laß mein Flehen zu dir kommen.

Lasset uns beten! Verleihe, wir bitten dich, allmächtiger Gott, daß die neue, leibliche Geburt deines Eingeborenen uns erlöse, die wir unter dem Joche der Sünde in der alten Knechtschaft gehalten werden. Durch denselben Jesus Christus.[8])

---

[1]) Aus dem römischen Brevier (In Purificatione B. M. V., Invitatorium zur Matutin).
[2]) Aus dem römischen Missale (In Festo Purificationis B. Mariae V., Antiphon zur Lichterprozession).
[3]) Ebendaher.
[4]) Aus dem altspanischen Brevier (In Festo Purificationis S. Mariae, Antiphona 2. ad Matutinum). Migne, l. c. 1089.
[5]) Aus dem römischen Missale (letztes Gebet bei der Kerzenweihe).
[6]) Aus dem ambrosianischen Missale (Ad tertiam Missam in die Nativitatis Domini, Confractorium). Ed. 1909, p. 29.
[7]) Ps 117, 23.
[8]) Aus dem römischen Missale (Kollekte der dritten Weihnachtsmesse).

Digitized by Google

Proskes Vorrede zur Musica divina.

(Schluß.)

Um diese frei gegliederten Tonreihen in eine gleichmäßige, geregelte Bewegung zu setzen, d. i. durch Taktführung zu beherrschen, hatte sich die feste Praxis gebildet: daß die Dauer einer Semibrevis 𝅜 zum Einteilungsgrund aller Taktleitung diente, und zwar sowohl des geraden wie des ungeraden Taktes. Für die Ausführung im geradteiligen Takte zerfällt nun diese Grundnote 𝅜 in Nieder- und Aufschlag (Thesis und Arsis) jeder 𝄜 einer Minima 𝅗𝅥. Im ungeraden Takte liegt ein einziger Schlag auf jeder Semibrevis, falls nicht der $^{3}/_{2}$-Takt das Verhältnis ändert und die einzelnen Schläge auf die Minima fallen. Bei dieser Taktführung hatte es sein Verbleiben, mochte nun die Vorlage des Sängers ohne Taktstriche oder mit solchen (gleichgültig ob nach einer Brevis 𝄜 oder einer Semibrevis 𝅜) abgefaßt sein. Als der Gebrauch der Partituren später mehr ans Licht trat, hielt man sich genau an die von den ältesten Kontrapunktisten befolgte Regel, bildete Taktabschnitte im Umfange einer 𝄜, und machte im Verlaufe des Stückes nur hie und da eine Ausnahme, indem man die Taktgrenzen nach Umständen erweiterte oder beschränkte, welches jedoch die praktische Taktbewegung nicht alterierte. Diese Ansicht bestimmte auch in unserer Zeit die gründlicheren Kenner älterer Musik, bei Anfertigung von Partituren nach alten Grundlagen obige Regel zu befolgen, nämlich die üblichen Doppeltakte einzureihen und die sogenannten weißen Noten für Partitur und Stimmen beizubehalten. Es wäre daher ein großer Mißgriff, diese weißen Noten aus dem Grunde in schwarze zu verwandeln, um den modernen Viervierteltakt in Anwendung zu bringen. Dadurch müßte die Ausführung eine wesentliche Änderung erleiden, indem jeder dritten Viertelnote der ihr zukommende Niederschlag entzogen würde.[1]) Es wäre noch konsequenter, die Anwendung des $^{2}/_{4}$-Taktes vorzuschlagen, wie häufig statt des $^{4}/_{2}$- der $^{2}/_{2}$-Takt schriftlich in Übung steht, wodurch die Taktierung wenigstens nicht alteriert würde. Welche Verwirrung erst entstehen müßte, wollte man auf die alte Notation ohne Taktstriche unsere Viervierteltaktlenkung übertragen, geht aus dem Gesagten hervor. Die beabsichtigte Erleichterung dürfte auf dem Wege solcher Modifikationen eher ins Gegenteil umschlagen, darum halte man sich lieber an ein erprobtes Herkommen nach dem Beispiele gründlicher Kirchenkomponisten unserer Zeit, welche im Allabrevetakt für Sätze a cappella sich ganz dem Verfahren der alten Meister anschließen.[2])

III. Das Bedürfnis, einzelne ältere Gesangstücke in eine veränderte Tonlage zu versetzen resp. umzuschreiben, ist öfters angeregt und ausgeführt worden. Die Gründe dafür leitete man von dem Gebrauche der Kontrapunktisten her, in den alten Tonarten zu schreiben und sich dabei ausschließlich auf zweierlei Tonhöhen zu beschränken: indem sie entweder die natürliche Grundlage der Tonart wählten, oder dieselbe in die Oberquarte mit Vorzeichnung eines b versetzten. Hieraus entstand leicht das Mißverhältnis, daß die Tonschrift in letzterem Falle für die Ausführung um so viel zu hoch stand, als sie in ersterem zu niedrig lag. Den Sängern mußte eine bequemere Lage gefunden werden. Soll dies durch Umschrift oder in anderer Weise bewirkt werden?

In der natürlichen Lage (gewöhnlich mittelst Gebrauches der sogenannten natürlichen Schlüssel: Chiavi naturali), sowie in der Transposition in die Oberquarte mit Vorzeichnung eines b (durch Gebrauch der sogenannten Versetzungsschlüssel: Chiavi trasportate oder Chiavette), war die jedesmal gewählte authentische oder plagalische Tonart deutlich bezeichnet. Durch Versetzung des Stückes auf eine andere Stufe der diatonischen oder chromatischen Tonleiter wäre dieser Deutlichkeit für Anblick und Auffassung großer Eintrag geschehen. Ergibt sich dennoch sehr häufig die Notwendigkeit einer Transposition, so geschieht diese am sichersten durch ver-

---

[1]) Ein erfahrener Musikdirigent machte in bezug auf derartige Arrangements die Bemerkung: daß er sich genötigt sehe, dieselben vor dem Gebrauche erst auf ihre ursprüngliche Notenform und Schlüssel zurückzuführen, auch von sonstigem Beiwerk zu entkleiden.

[2]) Dieses nie ganz außer Übung gesetzte Herkommen löst auch jeden Zweifel wegen des beim Vortrage kontrapunktischer Kompositionen zu beobachtenden Tempo.

An sich schon wird die Reinheit und Ausdauer der Intonation durch allzu langsames Zeitmaß erschwert; auch durch verzögerten Vortrag der harmonisch-rhythmische Fluß gehemmt, der Sänger erschöpft. Viele Gesänge verlangen ihrem Geist und Charakter gemäß eine sehr rasche, lebhafte Bewegung, manche ihrer rhythmischen Konstruktion zufolge einen äußerst feurigen, schwunghaften Vortrag. Ehrfurcht vor den langen, weißen Noten wäre da von großem Übel. Spezielle Andeutungen werden bei jedem Stücke der Sammlung nachfolgen.

Digitized by Google

änderte Intonation des Chors.[1]) Man untersuche daher, ob das in Partitur vorliegende Stück nach heutiger Chorstimmung ausführbar ist. Findet sich die Tonlage zu tief oder zu hoch, so modifiziere man darnach die Ausführung; eine einzige Tonstufe, ab- oder aufwärts geändert, stellt in der Regel das richtige Verhältnis her. Die inneren Stimmen machen weit häufiger eine Versetzung nötig als die äußeren, und es muß dem Urteil des Dirigenten überlassen sein, sowohl nach dem Charakter des Stückes als nach dem organischen Umfange des disponiblen Chors bald um ein Sekunde, bald um eine Terze (darüber kaum jemals) zu alterieren. Da man es mit keiner Instrumentalbegleitung zu tun hat, so ist dieses Transponieren aus dem Stegreife nicht so schwierig als es im Anfange scheinen mag.[2]) Übrigens sind bei jedem Stücke vorliegender Sammlung auf Grund mehrseitigen praktischen Verfahrens die Versetzungsgrade speziell angegeben worden.

IV. Es wurde im vorstehenden bemerkt, daß die Alten bei Vorzeichnung ihrer Tonarten in natürlicher Lage keines Versetzungszeichens bedurften, beim Aufrücken derselben in die Quarte aber ein b vorzeichneten. Eine andere wesentliche Vorzeichnung der Art konnte nach dem Gesetze jener Tonarten niemals stattfinden. Nun trat in der Modulation eines Stückes öfter die Anwendung zufälliger Intervalle (♯ ♭ ♮) ein, mit deren Angabe die sonst so korrekten Alten sehr mangelhaft und unbestimmt verfuhren. Freilich sahen sie in solchen Erhöhungen und Erniedrigungen der Intervalle, soweit sie nicht im Wesen der Tonarten bedingt waren, etwas Außerwesentliches und nannten deshalb die dabei gebräuchlichen Zeichen Akzidentien, die praktische Befolgung derselben aber Cantus fictus. Nun unterließen manche, besonders in frühester Zeit, ganz und gar die Einsetzung solcher Zeichen; andere setzten hie und da ein b ein, mieden aber die Anmeldung des erforderlichen ♯ (Diesis); später kamen diese Zeichen mehr in Gebrauch (dem ♮ wurde in der Regel das ♯ substituiert), aber eine normale Vollständigkeit der Bezeichnung ist beinahe nirgends vorhanden. Für die Sänger älterer Zeit mochte der Mangel dieser Bezeichnung weniger fühlbar sein, denn sie besaßen eine gründliche Kenntnis der Melodie und Harmonie des alten Tonsystems und konnten aus dem Gesetze der Solmisation und der harmonischen Ausweichungen (die Modulation der neueren Tonarten würde hierauf keine Anwendung verstatten) einen richtigen Gebrauch der Akzidentien ermitteln. Für die neuere Praxis ist die Einsetzung der Semitonien jedenfalls unerläßlich und es frägt sich nur, nach welcher Regel dies geschehen solle?

Eine theoretische Darstellung und ausführliche Prüfung dessen, was über den fraglichen Gegenstand von älteren Schriftstellern mehr in Andeutungen als bestimmten Aufschlüssen gegeben ist, muß ich mir hier versagen, da ich nur den nächstliegenden praktischen Zweck im Auge habe.

1. Die Hauptregel für Anwendung des erhöhten Halbtons ist die Bildung voller Schlüsse. Die Schlußkadenz eines Stückes kann nur eine vollkommene sein; hier und selbst im Laufe des Stückes, wo vollkommene Kadenzen vorhanden sind, muß immer der Leitton vorangehen.

2. Wo Querstände zu vermeiden sind, muß die übermäßige Quarte (Tritonus) und die falsche oder verminderte Quinte durch Erhöhung oder Erniedrigung in das reine Verhältnis gebracht werden. Diese Regel ist jedoch nicht ohne Behutsamkeit auf viele Werke selbst der ausgezeichnetsten Meister anzuwenden. Im allgemeinen steht fest, daß das Verhältnis der reinen Quarten und Quinten in auf- wie absteigender, in stufenweiser wie springender Bewegung aufrecht zu bleiben habe.

3. Wenn in der Skala von C ohne Vorzeichnung und von F mit Vorzeichnung eines b auf die großen Sexten a und d die Obersekunden h und e folgen und diese sogleich wieder abwärts schreiten, so verlieren sie die Eigenschaft des Leittons und werden durch Erniedrigung in b und es verwandelt. Geschieht der Rückschritt in die Sekunde, so findet die Regel in den meisten Fällen Anwendung. Der Schritt in die Unterterze ist von dieser Regel weit unabhängiger. Die Fortschreitung von der Septime in die Unterquarte aber ist nach Nr. 2 zu regeln.

4. Wenn die in der Oktave aufschreitende Sexte eine kleine ist, so wird sie häufig in eine große verwandelt. Diese Regel erleidet jedoch viele Ausnahmen.

---

[1]) Die päpstliche Kapelle hat, wie sich von selbst versteht, im Versetzen in jede beliebige Tonlage eine ungemeine Sicherheit, ohne bei größter Ausdehnung des Vortrages im mindesten zu detonieren.

Auch andere Chöre eignen sich diese Fertigkeit bald an, wie ich seit vielen Jahren in meiner Nähe an einem unter tüchtiger Leitung stehenden Sängerchor beobachtet habe. Gleiches ist gewiß auch anderwärts der Fall.

Überdies wird doch kein gründlich gebildeter Chor den bloßen Natursängern nachstehen wollen, denen solches Übertragen im zweistimmigen Extemporieren wenig Mühe macht.

[2]) Die Behandlung des Gregorianischen Gesanges gibt zu diesen (prima vesta-) Versetzungen einen Fingerzeig und dient auch hierin zum besten Regulativ für den auf gleicher Grundlage ruhenden Figuralgesang.

Digitized by Google

Auf diese Sätze lassen sich im allgemeinen die Forderungen der alten Tonlehrer zurückführen. Sicherer findet man sich an der Hand der Praxis, d. i. derjenigen Beispiele zurecht, welche mit möglichster Genauigkeit und Vollständigkeit signiert sind. Die Werke von Vittoria, Felice Anerio, Giovanelli, den beiden Nanini, insbesondere von Utendal u. m. a. sind in dieser Hinsicht belehrend. Im allgemeinen haben die Meister gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Akzidentien sorgfältiger beigefügt als die früheren.

Das Wichtigste, was für diesen Zweck meiner Benutzung offen stand, ist die reichhaltige Manuskripten-Sammlung des Herzogs Johann Angelus von Altemps in Rom. Dieser hohe Beschützer und Förderer der Kunst war gleichsam der Mittelpunkt der genialsten Tonmeister Roms in der schönsten Zeit ihres Wirkens, selbst Tondichter, und unterhielt eine Kapelle, welche nächst der päpstlichen den ersten Rang behauptete. Palestrina hatte sie ihm gegründet und zugleich jene auserwählte Musiksammlung veranlaßt, zu welcher die größten Meister im goldenen Zeitalter der römischen Schule ihre geistreichsten Gesänge beisteuerten, deren größter Teil noch bis heute ungedruckt und unbekannt geblieben. Die Vatikanische Bibliothek und das Kollegium Romanum bewahren diese Schätze, und ich war in den Jahren 1834 und 1835 imstande, die sämtlichen schon sehr schadhaften Originalmanuskripte durch vollständige, korrekte Umschrift in Partitur zu retten. Nun sind diese herrlichen Kodizes ganz für den praktischen Gebrauch jener Zeit eingerichtet und auf das sorgfältigste mit Akzidentien versehen, welche zum Unterschiede der von den Komponisten in den Musikkontext eingereihten Halbtöne über die Noten gestellt wurden; wodurch gewissermaßen ein weiter praktischer Kurs geöffnet ist, an den auserlesensten Gebilden der römischen Tonschule einen sicheren Maßstab zu finden, nach welchem der Cantus fictus damals in Anwendung stand. Nach diesem Vorbilde richtete sich der Herausgeber in allen Fällen, wo seine Partituren für die Ausführung bestimmt waren, und hat auch bei vorliegender Sammlung diese Norm eingehalten, aber aus Vorsicht nur der unbedingten Notwendigkeit Folge gegeben, da nichts die Werke der Alten mehr entstellt als falsch angewandte Halbtöne.[1]) Die Zeichen stehen nicht zwischen, sondern über den Noten, der Treue des Originals ist auch in dieser Beziehung nirgends ein Eintrag geschehen.

V. Man vermißt an den Kompositionen der Alten jene verschiedenen Worte und Zeichen, welche dem Sänger über die beabsichtigte Stärke und Schwäche (Dynamik) des Tons, die besondere Ausdrucksweise oder sonstige Modifikation des Vortrages zur speziellen Andeutung dienen sollen.

Diese Anweisung fehlt durchgehends den alten kontrapunktischen Werken, aber nicht ihnen allein, sondern auch den geistreichsten Kompositionen späterer Zeit, so daß in letzteren oft nicht einmal das Tempo angegeben, dynamische Bezeichnungen gar nicht oder äußerst sparsam beigefügt und die Auffassung und Darstellungsweise nur aus dem Charakter des Stückes unter tüchtiger Direktion zu ermitteln sind. Keinem Herausgeber ernster Musik, z. B. der Werke eines Händel oder Bach, wird es in den Sinn kommen, seinem Original mit derlei, aus subjektiver Anschauung gebildeten Ergänzungen nachzuhelfen. Mit solcher Semiotik wird leider viel Mißbrauch getrieben — wie die neuesten Tonlehrer einräumen — und die Natur des Gesanges wird durch den hierin geübten armseligen Luxus viel eher verdunkelt als aufgehellt. Nicht entfernt liegt eine Vergleichung der musikalischen Betonung mit dem rezitierenden Akzent, und doch wird niemand vom Dichter verlangen, seine Poesien mit Deklamationsakzenten zu versehen, oder den dramatischen Dialog mit forte, piano < > zu illustrieren. Ein anderes ist das abstrakte Gedicht, ein anderes die Deklamation oder Inszenierung desselben: mit letzterer läuft die musikalische Direktion parallel, welche sich nicht gängeln und auf ein bloß mechanisches Urteil beschränken läßt. Wenn man sieht, welch buntes Gemisch solcher Zeichen, Worte und Figuren oft über und unter der ideenlosesten Musik angehäuft ist, so empfängt man den Eindruck der raffiniertesten Leerheit, die es recht darauf angelegt zu haben scheint, von der Natur des Vortrages ab- und zur Manier und Affektation hinzuleiten. Pitoni hat in seinem Requiem den Solosätzen Vortragszeichen, d. i. nur einige piano und forte beigefügt, sie sind aber so treffend gewählt, daß in dieser Einfachheit die wahre Signatur des Geistes, die in der Natur begründete Ausdrucksweise enthalten ist. Da ist zu lernen. Die Chöre entbehren fast durchgehends aller Signaturen.

Die Direktion ist die Seele der Auffassung und Durchführung. Ein und dasselbe Orchester, ein und derselbe Sängerchor ist nicht wiederzuerkennen, wenn er von einer mangel-

[1]) Und der Irrtum liegt so nahe. Pitoni z. B. hat in seinem Requiem gewiß alle erforderlichen Akzidentien eingesetzt, aber ob dem modernen Sinn damit Befriedigung geworden — ist sehr zu bezweifeln. Das Wesentliche liegt im Festhalten der Kirchentonarten, welches Pitoni befolgt, und diese verstatten nicht den Gebrauch der Halbtöne nach dem Gesetze der neuen Tongeschlechter, sondern nach dem ihrigen.

Digitized by Google

haften zu einer meisterhaften Direktion übergeht. Gewiß waren die metronomischen Grade, die Signaturen sämtlich in dem einen Falle wie in dem andern treu eingehalten und doch — wie grundverschieden die Produktion. Über ein Jahr war ich Zeuge aller öffentlichen Funktionen der päpstlichen Kapelle, und zwar unter Bainis Leitung, allein welchen Unterschied nahm ich selbst an diesem unvergleichlichen Künstlerchor wahr, je nachdem Baini selbst oder dessen Substitut dirigierte! Unvergeßlich bleibt mir die Aufführung der „Missa Brevis" von Palestrina in der Sixtinischen Kapelle am Allerheiligenfest 1834, von Baini mit höchster Einfachheit und zugleich solcher Geistesspannung geleitet, daß jeder Blick und die leiseste Fingerbewegung den ganzen Chor elektrisierte. Es war ein Organ, von dem einen Meister beseelt und entflammt: die Schrift[1]) lieh den Buchstaben, vom Meister kam der Geist. Das himmlisch-schöne Terzett „Benedictus" wurde mit unbeschreiblicher Wärme, höchster Andacht und Begeisterung vorgetragen, als würde es von einem Fürsten der Cherubim dirigiert. Der tiefe Sinn der heiligen Worte: Benedictus und Osanna verklärte sich im Ausdrucke Bainis dergestalt, daß die Sänger mit-erhoben werden mußten. Sein Falten und Erheben der Hände mit dem Ausdrucke tiefster Demut, als stände er inmitten seiner geweihten Sängerschar vor dem Throne Gottes, wird mir unvergeßlich bleiben. Später hörte ich dieselbe Messe wegen Bainis Erkrankung von seinem Stellvertreter dirigiert: — der Geist war dahin.

Was einer unserer geistreichsten Kritiker neulich von Sebastian Bachs Gesangskompositionen sagte, gilt auch vollkommen von den älteren Kirchengesängen:

„Es sind diese Werke wie mit einer Geheimschrift geschrieben, die nach den gewöhnlichen Regeln gelesen gar keinen Sinn gibt; erst wenn man den Schlüssel gefunden hat, springt der rechte Gedanke aus dem toten Zeichen. . . . . Darin liegt das köstlichste pädagogische Moment der alten Musik, daß der Komponist vor Zeiten dem ausübenden Künstler meist nur Umrisse, Skizzen und Andeutungen gegeben hat und ihn zu produktiver Tätigkeit zwingt, während die modernen Tonsetzer dem Spieler und Sänger auch die kleinste Nuance vorschreiben und dadurch die ausübende Kunst mehr und mehr zu einer bloß reproduzierenden Handwerkstätigkeit herabdrücken."

Wenn nun die ältere Musik einer speziellen Bezeichnung des Vortrages entbehrt, schriftlicher Andeutungen auch nicht wohl bedarf, so liegt dagegen das ganze Gewicht einer lebendigen Vortragsbestimmung auf dem Dirigenten.[2]) Wollen einzelne Dirigenten sich und ihren Sängern mit schriftlichen Signaturen zu Hilfe kommen, so mögen sie es im Sinne subjektiver Studien versuchen; auch Herausgeber hat anfangs solche Versuche gemacht, sie jedoch als im Prinzip der älteren Kompositionsart nicht begründet und durch bewährte Muster eines besseren belehrt, wieder aufgegeben. Mit solchen Anweisungen ist in der Regel wenig ausgerichtet, sie sind unzureichend, oft irreleitend und unfähig, dem modernen Gefühl von irgendeiner Seite Genüge zu leisten, wie aus gründlicher Erfahrung hervorgeht. Das Leben der Darstellung muß von innen kommen, d. i. aus dem inneren Verständnisse der musikalischen Rede, des harmonischen Inhaltes richtig und wahrheitsgetreu hervorgehen. Thema, Kontrathema, Fülle und Teilung der Stimmen, Deklamation und Akzentuation, wie sie in der Regel vom Komponisten treffend ausgeprägt sind, rhythmische Abwechslung, vor allem Reinheit der Intonation, Festhalten, Binden und Tragen des Tones liegen überall dem Verständnis ziemlich nahe und sind hinreichende Stützpunkte eines richtigen, wahren und schönen Vortrages älterer Gesänge.[3])

---

[1]) In den Gesangbüchern der Sixtinischen Kapelle ist die alte Notation — ohne Taktstriche — beibehalten, auch findet sich in diesen Folianten, aus welchen der Chor gemeinschaftlich seine Gesänge vorträgt, keine den Vortrag erleichternde Beischrift. Auch der Gregorianische Gesang, dessen Auffassung für den Stil a cappella maßgebend ist und von der päpstlichen Kapelle mit vollendetem Ausdruck behandelt wird, ingleichen der Falsobordone sind von ähnlicher Beihilfe entblößt. Nun ist aber die päpstliche Kapelle die Trägerin und das praktische Muster aller Tradition des echten Kirchengesanges in seiner dreifachen Form: als Choral, Falsobordone und Figural-Harmonie.

[2]) Ein hiezu befähigter Anführer wird und kann wegen Gebrauch der nötigsten Vortragszeichen nicht verlegen sein, mögen diese nun in mündlichen, schriftlichen oder mimischen Andeutungen bestehen, über deren richtiges Verständnis man sich leicht vereinigen kann.

[3]) Die auf obige Momente gerichteten Studien werden den Dirigenten befähigen, seinem Singchor die erforderlichen praktischen Winke und Erläuterungen zu geben und die Richtigkeit derselben durch spezielle Übungen sowohl mit einzelnen Sängern, als mit dem Gesamtchor zu erproben. Was die Zusammenwirkung eines für alte Musik einzuübenden Chors betrifft, so ist besonders auf starke und gleiche Besetzung, Verhinderung jedes Vorherrschens einer Stimme, festes Eintreten und sicheres, freies Fortbewegen in figurierten Sätzen, sowie ein richtig bemessenes Zu- und Abnehmen aller Stimmen in gleichzeitigen Harmonien zu achten. Es versteht sich von selbst, daß die richtige Verteilung des Atemholens und die Erziehung eines wirksamen Portaments — dieses lebendigen Wellenschlages der Harmonie — zu den Hauptbedingungen des Vortrages gebundener Gesangsmusik gehören.

Digitized by Google

Es läßt sich demnach die Aufgabe des guten Vortrages alter kontrapunktischer Chöre auf folgende Hauptmomente zurückführen. Man bestrebe sich

a) die möglichste Reinheit der Intonation zu erreichen und im längeren Zusammenhange durchzuführen;[1])
b) die melodische und harmonische Richtigkeit zu beobachten;
c) durch wiederholte Übung jene feste Rhythmik zu erzielen, welche von den Gesetzen moderner Rhythmen und Taktfesseln sehr verschieden dem Ganzen einen unbeschreiblichen Fluß und Schwung verleiht; endlich
d) den Ausdruck mehr auf das Ganze als auf das Einzelne[2]) zu richten.

Demzufolge glaubte der Herausgeber sich jeder Beifügung von Signaturen enthalten zu müssen, indem er allein die Echtheit des Stoffes[3]) zu vertreten übernahm, über dessen Behandlung aber sich nur generelle Andeutungen verstattete und in diesem Sinne auch weiterhin nicht unterlassen will, bei Erläuterung der einzelnen Werke manches Zweckdienliche nachzutragen.

Was nun im allgemeinen die Beschaffenheit der in diesen ersten Jahrgang aufgenommenen Tonwerke betrifft, so ist hierüber bereits in dem vorgedruckten Prospektus, sowie in dieser einleitenden Vorrede das Wesentlichste angedeutet.

Nicht auf Seltenes und Merkwürdiges zunächst wurde geachtet; auf künstlerisch Schönes und Vollendetes zwar die Auswahl gerichtet, aber weniger in der Absicht, einen höheren Kunstgenuß zu bereiten, als wahre Erbauung zu bewirken. Auf betretenen Bahnen bewegte ich mich nicht, denn ich hatte mir grundsätzlich versagt, etwas in neueren Sammlungen des In- und Auslandes Gegebenes zu benutzen; was meinem Plan ursprünglich angemessen schien, ist unmittelbar aus den Originalien durch meine Hand gegangen und, worauf das meiste ankommt, nach vielfachen Versuchen praktisch ausführbar und wirksam befunden worden.

---

[1]) Die Ausschließung jedes begleitenden Instrumentes, besonders der Orgel und Blasinstrumente ist unbedingtes Erfordernis. Um jede Detonation zu verhindern, hat man wohl die Begleitung eines guten Violons empfohlen. Der sparsame Gebrauch solcher unzulänglicher Hilfsmittel darf immer nur so lange stattfinden, bis der Chor in sich selbst den unverrückten Tonmesser gefunden hat. Zu dieser Selbständigkeit gelangt man nur durch allmähliche Entfernung jeder Instrumentalstütze, sowie man sie am sichersten inmitten der Orchesterbegleitung verliert. Bei Vorübungen wird es übrigens gut sein, eine etwas höhere Tonlage zu wählen, als die wirkliche Ausführung erheischt, damit die letztere sodann um so sicherer ohne Detonation von statten gehe.

[2]) Wenngleich der spezielle Ausdruck nicht zum Wesen des Kirchengesanges gehört, nicht Hauptsache, sondern ein untergeordnetes Requisit ist, so darf ihm darum, daß er gleichsam nur im Vorübergehen angebracht wird — indem die gebundenen Redesätze eine freiere Entfaltung des örtlichen Ausdruckes nicht begünstigen — doch nichts von jener Richtigkeit und treffenden Klarheit entzogen werden, welche der Komponist oft mit plastischer Bestimmtheit dargelegt hat.

[3]) Zu dieser Originaltreue gehört auch die unverändert beibehaltene Unterlegung des Textes. Oft ist in authentischen Ausgaben oder Originalhandschriften die Textunterlage so beschaffen, daß sie hinsichtlich der Prosodie, Quantität und Betonung der Silben von der Behandlung des Textes in der neueren Musik vielfach abweicht. Ein inniges Anschließen des Tones an das Wort war durch das Gesetz der auf den Totaleindruck berechneten obligaten Stimmenverwebung äußerst erschwert; das Vorherrschen fugierter, eigentümlich betonter und gedehnter Melodien, der Wechsel verschiedenartiger Rhythmen usw. widerstreben nicht selten dem Taktgewichte hinsichtlich des Silbenmaßes auf eine unser Gefühl nicht befriedigende Weise. Es lag in dem Genius der alten Musik, sich nur von dem Gesamtinhalt der Worte, d. i. von dem in ihnen verborgenen lyrischen Grundgedanken bestimmen zu lassen, somit auf das Ganze seine Kunstabsicht zu richten, wobei oft die richtige Betonung der Silben und Worte versäumt wurde. Dieser Übelstand findet sich freilich an unzähligen Stellen dadurch ausgeglichen, daß die Alten wieder mit tiefer Einsicht und Originalität das Wort in seiner ganzen Würde, Kraft und ausgeprägtesten Deutlichkeit hervortreten ließen, wie dieses in neuen mit Instrumentalbegleitung verbundenen Gesangskompositionen geradehin unmöglich ist.

Im Lesezimmer.

Hesses Deutscher Musikerkalender für das Jahr 1920. 35. Jahrgang, 800 Seiten. 2 Bände. Preis gebunden (Notiz- und Adreßbuch getrennt) Mk. 7.—. Max Hesses Verlag, Berlin W 15.

Der Verlag schickt eine Besprechung mit, der wir die folgenden Angaben entnehmen: „Außer einem Artikel über den berühmten Musikgelehrten Hugo Riemann († 10. Juli 1919), dessen weltbekanntes Musiklexikon soeben in 9. Auflage erscheint, enthält der Kalender wieder ein geschmackvolles Notizbuch, Musiker-Geburts- und Sterbe-Kalender, Verzeichnis der deutschen Opern- und Operettenbühnen, der Musik-

Digitized by Google

zeitschriften, der Musikalienverleger, der Musikvereine und -verbände, der Stiftungen, Musikinstitute, Musikgeschichtliches usw. Ehrliche Anerkennung muß man dem Verlag und der Schriftleitung für das Musiker-Adreßbuch zollen, welches – unter den jetzigen Verhältnissen doppelt mühsam zusammengetragen – die Anschriften von etwa 30000 ausübenden und schaffenden Künstlern, Musikschriftstellern usw. aus etwa 400 Städten Deutschlands, des ehemaligen Österreich-Ungarns und des neutralen Auslandes enthält. Besondere Sorgfalt weist das alphabetische Namenverzeichnis aller Musiker Deutschlands auf."

Diesen Angaben fügt der Unterzeichnete gerne hinzu, daß Hesses Deutscher Musikerkalender ein außerordentlich reichhaltiges und wirklich empfehlenswertes Nachschlagebuch ist, zu dem der im musikalischen Leben Stehende immer gerne und mit Vertrauen seine Zuflucht nimmt. H. Müller.

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1919, 12: Glocken und Glockenmaterial. – Oberschlesien. (Forts.)

2. Cäcilia (St. Francis) 1919, 12: Christmas Thoughts. (A. L.) – Eine alte Anweisung Choral zu singen. – 1920, 1: „Color" in the Perfomance of the Old Masters. (A. L.) – Rechtskraft der Gewohnheit in liturgischen Dingen. (E. Langer.)

3. Der Chorwächter (Einsiedeln) 1920, 1: Gloria Deo — Pax hominibus. (J. Gähwiler.) – Zur Geschichte der Hoforgel in Luzern. (F. J. Breitenbach.) – Die neue Orgel in Bauen [Uri]. (J. Gisler O. S. B.) – Das Wittsche Reformwerk bleib uns in Ehren. (J. H. Högger.) –

4. Gregoriusblatt (Düsseldorf) 1919, 12: Das Salve Regina in cantu simplici. (L. Bonvin S. J.) – Der hl. Augustinus und die Kunst. (K. Eschweiler.) – Introitus „Populus Sion" vom 2. Adventssonntage. (D. L. David O. S. B.) – 1920, 1: Notizen zum deutschen Kirchenliederschatz. (L. Bonvin S. J.) – Fünfzig Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein. Ein Gedenkblatt. (W. Kurthen.) [Forts.] – Eine Choralrezension Griesbachers.

5. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1920, 1: Zur inneren Erneuerung der Kirchenchöre. (Prill.) – Aus meiner Praxis. (A. Wiltberger.) – Fünfzig Jahre Kirchenchor. (Schmitz.)

6. Monatsschrift für Schulgesang (Essen) 1919, 9: Wohin gehören wir? (R. Münnich.) – Empfindungs- und Auffassungsintervalle. [Forts.] (L. Riemann.) – Zur Stimmbildungsfrage in Sachsen. (E. Paul.) – 10: Ein Vermächtnis des letzten Hugo Riemann. (H. Löbmann.) – Empfindungs- und Auffassungsintervalle. [Forts.] (L. Riemann.)

7. Musica Divina (Wien) 1919, 9/10: Dramatisierte liturgische Gesänge. (L. Schabes.) – Aus der Frühzeit des Wiener Oratoriums. (E. Wellesz.) – Tote Musik. [Forts.] (E. Trolda.)

8. Musica Sacra (Regensburg) 1919, 12: Orgelton und Glockenklang. (K. Walter.) – Die Behandlung der Kirchenglocken. – Ratschläge für Organisten. – 1920, 1: In neuer Lage. (M. Sigl.) – Die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Baden. (Von einem badischen Geistlichen.) – Eine Choralrezension Griesbachers. (W. Ballmann.)

9. Der katholische Organist (Mecke-Duderstadt) 1920, 1: Joseph Rheinberger. (H. Sebastian.)

10. Revue de chant Grégorien (Paris) 1919, 2: Hymne Pacis amans. (J. Pothier.) — L'exécution des vocalises. [Fin.] (L. David.) — La variation et le développement dans le chants ornés. (A. Gastoué.) – L'ancienne liturgie de Bénévent. [Suite.] (K. Andoyer.) — Journées Grégoriennes de Lourdes. (de Lassagne.) — Notations neumatique et guidonienne. [Fin.] (J. Pothier.) — Le Congrès de musique sacrée de Tourcoing. (Un Congressiste.) — 3: Proses diocésaines et Messes de Du Mont. (A. Dabin.) — Le Congrès de musique sacrée de Tourcoing. (Un Congressiste.) — Clivis longues, subdivisions et nuances. (L. David.) — Le messes basses dialoguées. (G. Gontard.) — Le chant des femmes á l'église. (L. R. et N. Roupp.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereinskatalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Musikalien.

Baselt, Frankfurt a. M.

Sulzbach, Emil, Op. 38. Zur Trauung. (Dichtung von E. Claar.) Für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers, der Orgel oder des Harmoniums. Ausgabe für hohe Singstimme ℳ 1.–; für mittlere oder tiefe Stimme ℳ 1.–.

Digitized by Google

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg**, Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich**, Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute! * Reine Haupt- und Nebentöne!

Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Officium Maioris Hebdomadæ

et Octavæ Paschatis

juxta Rubricas Breviarii et Missalis Romani
reformatas editum

Editio Octava 1920. 18°. Sine Cantu.

Auf Dünndruckpapier, ungebunden	Mk. 8.—
Gebunden in Leinwand mit Rotschnitt	Mk. 11.—
Gebunden in Leinwand mit Goldschnitt	Mk. 13.—

Diese neue Auflage entspricht in allen ihren Teilen den neuesten Vorschriften der Ritenkongregation.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg

/ / / / / Zu beziehen durch alle Buchhandlungen / / / / /

Das Inhaltsverzeichnis wird dem nächsten Hefte beigelegt

Digitized by Google

Hiezu Bestellzettel

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Cäcilienvereinsorgan

Fortsetzung der von Dr. Franz Witt († 2. Dezember 1888) begründeten Monatsschrift „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik“ . . . . . .

Amtliches Organ des Allgemeinen Cäcilienvereins zur Förderung der katholischen Kirchenmusik auf Grund des päpstl. Breve vom 16. Dez. 1870

Fünfundfünfzigster Jahrgang
1920

Herausgegeben von
Dr. Hermann Müller * Paderborn

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Cäcilienvereins
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Inhalt.

1. Aufsätze.

Aus Trier 55
Bachstefel, Klemens, Zu seinem 70. Geburtsfeste 49
Brinktrine, Dr. J., Entwurf einer deutschen Sakramentsandacht 10
G., P. A., Stiftskapellmeister Basilius Breitenbach O. S. B. (Einsiedeln) † 18
Hatzfeld, J., Die Bezirksorganisationen des Cäcilienvereins, ihre Aufgaben und die Wege zu deren Lösung 1, 28
— — Der Paderborner Domchor in den Kriegsjahren 59
Locher, Adolf S. S. S., Laudes zu Ehren des hlst. Sakramentes und der unbefleckten Jungfrau Maria 8
Löbmann, Dr. H., Gefahr im Verzug . . . 6, 61
— — Richtlinien für Glockenanschaffung in der Jetztzeit 57
Müller, H., Osnabrugensia. Rückblicke und Ausblicke 40
Pastor, Freiherr L. von, Trienter Konzil und Kirchenmusik; Palestrina 33
Pohl, B., Zur zeitgemäßen Behandlung des kath. Kirchenliedes in der Volksschule . . . 53
Richter, H., Mitterer-Feier 17
Sammlung für ein „Denkmal Nekes“ 52
Seipelt, G., Raum und Ton 27
— — Zur Glockenfrage 45
Über die Ablässe beim Vortrag der Lauretanischen Litanei 26
Vivell, P. Cölestin, O. S. B., Die Verse des Offertoriums „Benedictus qui“ 24
Weninger, P. R., Ein Desiderat für die Praxis des Chorals 51
Widmann, Dr. W., Ein Domchor vor und während der Kriegszeit 21

2. Vereins-Chronik.

S. 13, 30, 61.

3. Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

S. 13, 62.

4. Aus Zeit und Leben.

S. 14, 31, 63.

5. Musikalien.

S. 15, 46, 64.

6. Zeitschriften.

S. 16, 48, 64.

7. Aus dem Verlage.

S. 16, 32, 48, 65.

8. Verzeichnis der im Cäcilienvereinsorgan besprochenen Musikalien.

Ballmann, P. W, O. S. B., Die Messen der Fastensonntage nach dem Vatikanischen Choral . . 64
Cordes, Johannes, Orgelbegleitung für die Komplet an Sonn- und Feiertagen. Mit Vor- und Zwischenspielen 15
Engler, Karl, Op. 22. Christmondnacht auf der Sternenwiese. Ein Kindertraum in Vers und Spiel mit alten und neuen Weisen 46
Faist, Dr. A., Op. 12b. Libera me für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orgel obligat, 2 Trompeten und 2 Posaunen ad lib. 46
Goller, V., Op. 70a. Libera me für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung von 2 Waldhörnern und 2 Posaunen oder Orgel. (Als Ergänzung zur Missa pro defunctis, Op. 70.) 46
Griesbacher, Peter, Op. 201, Nr. 3. „Auf sie nur schau'!“ Marienlied für Sopran- und Altsolo und zweistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung 46
— — Op. 201, Nr. 4. „Gnadenmutter, schau' hernieder!“ Marienlied für Solo und drei- bis vierstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung 46
— — Op. 201, Nr. 5. Ave Maria: „Herrscherin, hoch erhaben und hehr“ für Soli und vierstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung . 47
— — Op. 201, Nr. 6. Ave Maria (lateinisch). Duett für zwei Solostimmen (Bariton und Mezzosopran) mit Orgelbegleitung . . . 47
— — Op. 203, Grablieder für gemischten Chor 64
Hatzfeld, Johannes, Susani. Ein Weihnachtsbuch für das deutsche Haus 47
Koch, Markus, Op. 49. Totenfeier. Trauerode auf die gefallenen Krieger. „Weinet still.“ Dichtung von Lothar Meilinger für dreistimmigen Frauen- oder Knabenchor mit Klavierbegleitung 15
Kromolicki, Dr. J., Florilegium cantuum sacrorum. 52 lateinische, klassische, leicht ausführbare Motetten für vierstimmigen gemischten Chor aus der Chormusik mehrerer Jahrhunderte für die Bedürfnisse des ganzen Kirchenjahres ausgewählt, für praktischen Chorgebrauch eingerichtet, mit historischer Einführung, Übersetzungen, Anmerkungen und Literaturnachweisen versehen 15
Mölders, Johannes, Missa in hon. sancti Matthiæ apostoli für dreistimmigen Männerchor 47
Schöllgen, W., Op. 19a. Kommuniongesänge. 1. Sequenz: Lauda Sion (Deinem Heiland). 2. Laßt die Kinder zu mir kommen. 3. Sehnsucht: Jesu, Jesu komm zu mir. 4. Bitte: Gib mir Lieder, dich zu preisen. 5. Pange lingua (Segen). Ausgabe A: für vierstimmigen Männerchor 48
— — Op. 19b. Ausgabe B: für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Orgelbegleitung 48
Weber, Fritz, Op. 21. „Und Friede den Menschen auf Erden“. Zehn neue zweistimmige Weihnachtslieder mit Begleitung des Pianoforte (Harmonium) für Schule und Haus 48
Wiltberger, August, Unser Glauben. Festlied für vierstimmigen Männerchor 48

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

1920 Jan.-März

1920 1./3. Heft

55. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Johannes Hatzfeld: Die Bezirksorganisationen des Cäcilienvereins, ihre Aufgaben und die Wege zu deren Lösung . . . . . Seite 1
Dr. Hugo Löbmann: Gefahr im Verzug . . . . . Seite 6
Adolf Locher: Laudes . . . . . Seite 8
Dr. Johannes Brinktrine: Entwurf einer deutschen Sakramentsandacht . . . . Seite 10
Vereins-Chronik . . . . . Seite 13
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert . . . . . Seite 13
Aus Zeit und Leben . . . . . Seite 14
Musikalien . . . . . Seite 15
Zeitschriften . . . . . Seite 16
Aus dem Verlage . . . . . Seite 16

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 4 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 60 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Bezirksorganisationen des Cäcilienvereins, ihre Aufgaben und die Wege zu deren Lösung.

Ein Vortrag von J. Hatzfeld, Paderborn.

Meine Herren! Es ist eine Erfahrung, die wir immer wieder machen, daß ein jedes Kunstwerk, sei es von welcher Art es wolle, sofern es nur seinen Namen verdient, mit einer solchen Natürlichkeit und Selbstverständlichkeit zu uns spricht, daß wir nur mit Mühe der Empfindung wehren können, es müsse nicht gar so schwer sein, es dem Künstler einmal nachzutun. Hat's nicht einem jeden schon hie und da in den Fingern gejuckt, auch einmal so einen Achtzeiler von solch lässiger Eleganz hinzuwerfen, wie der verzogene Musenjüngling Heinrich Heine sie mit anscheinend so sträflicher Leichtigkeit zustande brachte? Schien Ihnen nicht manch ein Thema von Wolfgang Amadeus und selbst von Beethoven so simpel, daß sie glaubten, der nächste um die Ecke biegende Schusterjunge müsse genau so eins pfeifen? Und liegt nicht ein gut Teil der Geringschätzung, die der brave, geldverdienende Spießbürger allem, was Kunst heißt, entgegenbringt, eben darin begründet, daß auch er in seines Herzens ahnungsloser Einfalt sich denkt, es sei eben doch nur ein Fingeraufheben, dergleichen zu machen, wollte man grad nur einmal eine Kleinigkeit seiner kostbaren Zeit drauf verwenden? — Von dieser höchst achtbaren Sorte von Männern war's einer, der einst einem hochberühmten Meister der Rede, der eben die Tribüne verließ, gestehen zu müssen glaubte: „Sie haben mir ganz aus dem Herzen gesprochen. Genau das würde ich auch gesagt haben." „Nun," war die Antwort, „eben darum hat's mich auch soviel Mühe gekostet." In dieser Antwort ist sehr geistreich der Gedanke angedeutet, von dem wir ausgingen, daß es nämlich zur Wesenheit eines Kunstwerkes gehört, daß ein jeder es mit innerem Zwange als ein Selbstverständliches empfinde, das eben nur so und nicht anders sein könne, und das gerade deshalb, weil von all der Müh' und dem Schweiß, den's gekostet, kein Härchen mehr an ihm zu merken, so, als sei's spielend geworden wie Venus anadyomene aus den schaumgekräuselten, wogenden Wellen des Ozeans. Und doch, jeder Künstler weiß es und alle, die ihm je in die Werkstatt schauten, es ist kein leeres Wort, das vom „Ringen mit dem Stoff". Wer einmal Gelegenheit hatte, die Skizzenbücher Beethovens einzusehen, der wird's mit Erstaunen verfolgt haben, wie da ein einziger musikalischer Gedanke von der ersten Niederschrift bis zur endgültigen Formulierung nicht selten bis zu einem Dutzend und mehr Verwandlungen erlebte, um dann am Schlusse so auszusehen, als wollte er sagen: „Warum denn nicht gleich so?" — Und wie es ihm, dem Titanen ging, so ging's auch den andern bis herab zu den Kleinsten; eines jeden Kunstwerk hat den für Backfischaugen so unendlich prosaischen Hintergrund mühvollster Arbeit. Und wo die Arbeit einmal fehlte, da dürfen wir sicher sein, daß — seltene Ausnahmen abgerechnet — auch die Kunst nicht zu Hause war.

Es wäre nun seltsam, meine Herren, wenn in diesem Punkte, der Arbeit nämlich, zwischen dem schaffenden und dem nachschaffenden Künstler ein merkbarer Unterschied statthaben sollte. Es gilt vielmehr auch da das Wort des Meisters aller Meister, daß der Knecht nicht über dem Herrn sei, so wenig als der Schüler über seinem Lehrer. Wo's da einmal fehlt an tiefstem Hineinversenken, an mühvollem Tauchen in unzugänglich scheinende Tiefen, da holt man nur selten die Perlen herauf, die der Künstler mit merkbarer Absicht profanen Augen verbarg. Wir wissen's ja alle aus ureigenster Erfahrung: zwischen dem Zeitpunkte, wo wir eine neue Messe auf die Pulte der Sänger legten, bis zu dem Tage, wo sie die starren Kirchenmauern mit klingendem Leben füllt, wieviel Schweiß, wieviel Ringen, wieviel Arbeit! Und je mehr dabei das Maß unserer Arbeit dem Maße der Arbeit des Meisters sich näherte, um so näher kamen wir auch jedesmal seinem Werke; um so besser begriffen wir seine Absichten, um so vollkommener wurden wir ihm gerecht. So paradox es darum auch klingt, so darf man doch, ein bekanntes Wort variierend, sagen: „Ein Künstler sein, heißt ein Arbeiter sein", gleichviel ob man dabei an den schaffenden oder an den nachschaffenden Künstler denkt. Und von dieser Devise schließen wir Cäcilianer uns am allerwenigsten aus, zumal für uns der treibende Gedanke hinzukommt, daß es eine heilige Kunst ist, der wir uns verschrieben haben. Darum soll auch ein Tag wie der heutige nicht etwa ein Tag der Erholung, sondern ein Tag selbstloser Arbeit sein, ein Tag, wo wir mit eifervoller Mühe die res caeciliana wieder um ein weniges vorwärts zu rücken versuchen. Dazu ist aber nichts notwendiger, meine Herren, als planvolle Arbeit, Arbeit, die weiß, was sie will, Arbeit, die auch weiß, was sie kann. Ich hoffe, daß gerade hiezu das

Digitized by Google

Thema meiner Ausführungen einen bescheidenen Beitrag biete. Es hat die etwas umständliche Fassung: Die Bezirksorganisationen des Cäcilienvereins, ihre Aufgaben und die Wege zu deren Lösung.

Meine Herren! Es ist klar, daß die Bezirksorganisationen innerhalb des Organismus des Cäcilienvereins ihre ganz spezielle Aufgabe haben, die auch in dem Teile, in welchem sie sich mit der des Gesamtvereins deckt, ihr eignes Gesicht hat. Es ist Ihnen bekannt, daß es außer der Generalorganisation, wenn ich sie so nennen soll, des Vereins noch Diözesanorganisationen gibt, die ihrerseits die Bezirksorganisationen umfassen. Generalstab, Regimentskommando, Kompagnie möchte wohl ein nicht unpassender Vergleich sein. Nun weiß man ja, wenn die einzelnen Kompagnien nicht gut einexerziert sind, so kann ein ganzes Korpsmanöver in die Brüche gehen. So kann auch der Gesamtcäcilienverein seine Aufgabe nicht lösen, wenn die Bezirksorganisationen ihrerseits für den Schlaf des Gerechten oder besser des Ungerechten eine allzugroße Vorliebe haben. Ein Versagen der Bezirksorganisationen kommt ungefähr dem Kurzschluß der elektrischen Leitung gleich. Es sind Ihnen ja allen noch die nach dem alten Schleifladensystem gebauten sogenannten mechanischen Orgeln bekannt, worin mittels eines Hebelwerkes ein Hebel den anderen hebt, bis sich schließlich die Bewegung dem letzten des ganzen Systemes mitteilt, der dann endlich seinerseits hebt, was gehoben werden soll. Diesem letzten Hebel, dessen Wichtigkeit auf der Hand liegt, möchte ich die Bezirksorganisationen gleichsetzen, denn sie reichen an das heran, was der Cäcilienverein letzten Endes erfassen will, an die Einzelvereine. Sie sind dazu da, die auf den großen Tagungen des Gesamtvereins gegebenen Richtlinien für die Praxis fruchtbar zu machen, das Papiergeld der Gedanken umzusetzen in die Barmünze der Tat, für eine Reihe von Vereinen die bindende Marschroute zu geben, mit einem Worte der res caeciliana auf einem eng umschriebenen Kreise zur höchsten Blüte zu verhelfen. Darum umfassen die Bezirksorganisationen meist ein Gebiet, in welchem die Verhältnisse entweder überall gleich, oder aber doch so beschaffen sind, daß sie sich leicht übersehen lassen. Dadurch ist erst die gewollte Möglichkeit gegeben, mit Berücksichtigung und kluger Ausnutzung der örtlichen Umstände erkennen zu können, wie und mit welchen Modifikationen sich die allgemein gegebenen Richtlinien in diesem speziellen Falle rasch und sicher in die Praxis umsetzen lassen. Ohne das wäre ja fruchttragende Arbeit überhaupt nicht möglich. Überall aber, wo nach einheitlichem Plane und in kluger Anpassung an gegebene Verhältnisse gearbeitet wird, da prägt sich bald ein eigener Charakter aus, und Charakter ist es ja, was wir nicht bloß beim einzelnen Menschen, sondern auch überall da erstreben, wo Menschengeist in Menschenarbeit sich tätig zeigt. Es braucht also nach diesem keiner Erklärung mehr, was es heißen will, wenn ich sage, daß die Bezirksorganisation den Einzelvereinen ihren Stempel aufdrücken soll, so, daß man sagen kann, der Einzelverein sei das, was die Bezirksorganisation. Wenn so die Bezirksorganisation dem einzelnen Vereine dient, dient sie damit zugleich dem ganzen Organismus und wirkt auf ihn zurück insofern, als ihre Tätigkeit neue Aufgaben bloßlegt, neue Fragen stellt und neue Lösungen vorbereitet. Um ein Bild zu gebrauchen: wie in jedem plastischen Kunstwerk ein Punkt ist, in welchem das Spiel der Kräfte sein Gleichgewicht findet und von welchem aus und auf welchen hin alle Kräfte wirken, so ist im Cäcilienverein der Einzelbezirk der Organismus, der mit diesem Punkte verglichen werden könnte. Wenn ich darum die Bezirksorganisation als das wichtigste Institut des Gesamtvereins bezeichne, so sage ich das nicht aus jener schülerhaften Gewohnheit heraus, die es nie unterläßt, den jeweils zu traktierenden Gegenstand als den wichtigsten herauszustreichen, sondern ich habe umgekehrt diesen Gegenstand zur Behandlung gewählt, weil ich ihn als den wichtigsten Exponenten der Cäcilienvereinssache immer mehr erkannt habe.

Nach dieser grundsätzlichen Feststellung, meine Herren, können wir daran gehen, das Arbeitsgebiet der so gekennzeichneten Organisation näherhin abzustecken.

Als erste Aufgabe fällt ihr da zu, den Cäcilienverein als solchen innerhalb des gegebenen Bezirks dem Publikum gegenüber zu repräsentieren, mithin alles das in die Hand zu nehmen, was die Beziehungen des Vereines zum gesamten Publikum angeht. Wir sind ja kein Verein, der unter Ausschluß der Öffentlichkeit existiert, sondern der in der breitesten Öffentlichkeit sein Wirkungsfeld sucht. Darum muß vor allem andern das unsre Sorge sein, Aufklärung zu schaffen da draußen über die Ideale und die Bestrebungen des Cäcilienvereins. Man sollte es nicht glauben, es ist aber nur zu wahr, daß es immer noch Leute gibt, die darüber sehr kuriose Ansichten haben, und das nicht nur unter der großen Masse, nein auch unter solchen, die von Rechts wegen unter der Fahne St. Cäcilias stehen sollten. Geht doch die Sage, daß es sogar Geistliche gebe, die sich über den Nutzen und die Notwendigkeit des Cäcilienvereins noch nicht zu einem hinreichend klaren, entschiedenen Urteile durchgerungen hätten. Ich will zur Ehre des schwarzen Rockes, den ich selber trage, annehmen, daß deren nicht allzuviel sind.

Digitized by Google

Man könnte nun vielleicht meinen, daß unser praktisches Wirken Aufklärung genug biete für die, welche ihre Ohren zum Hören gebrauchen und nicht gerade enragierte Liebhaber der Elfuhrmesse sind. Demgegenüber gebe ich zu bedenken: die Cäcilienvereine müssen in und mit der Gemeinde wirken und können nicht wirken ohne sie, wenigstens nicht auf die Dauer. Nun bringen aber da, wo neue Vereine entstehen, diese — besonders hierzulande — in den altgewohnten Gottesdienst ein völlig neues Gesicht, das manch einem so ungewohnt scheint, daß er — ärgerlich wird. Das ist wenig logisch, ich gebe es zu, aber es ist menschlich. Wir Adamskinder haben's nun mal so in der Mode, daß wir uns giften, wenn wir uns an etwas Neues gewöhnen sollen, und wär's auch nur, daß uns der Schneider die Knopflöcher mal auf die rechte, statt wie sonst immer auf die linke Seite genäht hätte. Mit dieser Eigentümlichkeit der Menschennatur müssen wir rechnen. Wie ein Seelsorger das Wohlwollen seiner Gemeinde gebraucht, damit seine Worte Resonanz haben, so braucht's auch der Kirchenchor, damit sein Wirken offene Seelen finde. Sie wissen's ja alle, daß man hören kann und doch nicht hören. Ich weiß nicht, wie die Verhältnisse hier in der Mark liegen, doch sollte man daraus, daß ein Widerstand sich äußerlich nicht bemerkbar macht, nicht voreilig schließen, er fehle überhaupt. Er kann doch da sein. Und wäre er's auch nur bei einem einzigen, so wäre doch für diesen unsere sonn- und feiertägliche Mühe umsonst.

Die wünschenswerte Aufklärung kann nun auf die verschiedenste Weise geschaffen werden. Für die Bezirksorganisation als solche kommen hauptsächlich zwei Wege in Betracht. Der erste von den beiden führt durch den Setzerkasten. Es ist geradezu auffällig, wie sehr wir das Instrument der Presse, das andre Verbände und Zirkel so meisterhaft zu handhaben verstehen, in aller Gleichmütigkeit vernachlässigen. Das sollte nicht sein; wir begeben uns damit einer höchst schätzenswerten Hilfe. Mit allem Nachdrucke möchte ich darum hier darauf hinweisen und auch in etwa die Wege dazu weisen, daß und wie wir uns das Hilfsmittel der Presse zunutze machen. Vor allem gehört dazu einige Kenntnis der Psychologie der Zeitungsmenschen. Die Herren vom Federvolke sind eine gar heikle Sorte der species homo sapiens, das darf man ja wohl ohne falschen Argwohn und freventliches Urteil hier aussprechen. Man soll ihnen vor allem nicht mit Manuskripten zu Leibe rücken, die man auf einem Handkarren befördern muß — das ertragen sie allenfalls bei Romanen, sonst aber werden sie gleich nervös und blicken verstört nach dem Papierkorb. „Kurz, aktuell und interessant", das ist ihre Devise, die wir im Verkehre mit ihnen zu der unseren machen sollten. Alle Jahre einmal ein Feuilleton über die Ziele des Vereins, am ungezwungensten (aktuell!) als Vorbereitung auf das Bezirksfest, zugleich mit einigen statistischen Nachrichten über Wachstum und inneres Leben der Organisation. Das Jahr über dann hie und da eine kurze, allgemein interessierende Notiz aus dem kirchenmusikalischen Leben, über kirchenmusikalische Tagesfragen u. dgl. Stoff zu solchen kleinen Notizen findet sich fast in jedem Hefte des Cäcilienvereinsorgans und anderer ernsthafter kirchenmusikalischer Zeitschriften. In jeder Bezirksorganisation findet sich ja auch wohl ein federgewandter Herr, der die Bedienung der Presse in dem gedachten Sinne übernehmen kann. Nebenbei gesagt, gehört auch dahin, daß die Kirchenchöre vor hohen Festtagen ihr Programm mit einigen Erläuterungen einrücken lassen. Jedenfalls ist der Wunsch berechtigt, daß man die Bedeutung der Presse in diesem Punkte nicht weiter so wie bisher unterschätze, sondern sie als ernsthaft zu nehmenden Posten in seine Rechnung mit einsetze.

Über das zweite Hilfsmittel kann ich mich trotz seiner Wichtigkeit kürzer fassen, da es ja wohl allgemein üblich ist, daß nämlich in der Festandacht oder auch in dem Hochamt des gleichen Tages, an welchem das Bezirksfest gefeiert wird, eine Predigt gehalten wird, die sich in irgendeinem Zusammenhange mit der Kirchenmusik befaßt. Es ist ja wohl Sache des Bezirkspräses, in dieser Beziehung sich Sorge zu machen, und die Bezirksorganisation als solche hat höchstens indirekt damit zu tun. Doch möchte ich nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, daß, wenn irgendwann und irgendwo, dann hier — auf dem Bezirksfest die Zeit und der Ort ist, wo dieser Gegenstand mit Nutzen abgewandelt werden kann, weil die Gläubigen an diesem Tage gerade darüber etwas zu hören erwarten. Natürlich gibt es auch noch andere Mittel, die Ideale des Cäcilienvereins ins Volk zu tragen, doch scheinen mir die beiden genannten die einzigen zu sein, die für die Bezirksorganisation als solche in Frage kommen. Sollte die Diskussion noch weitere zutage fördern, so wäre das nur freudigst zu begrüßen. Abschließend möchte ich nur noch betonen, wie sehr von Bedeutung es für den Nachwuchs unserer Chöre ist, wie die Kreise des Volkes über unsere Bestrebungen denken, und sie denken so darüber, als sie orientiert worden sind.

Digitized by Google

Wir dürfen uns nunmehr von der Arbeit am Publikum hinwenden zur Arbeit an uns und kommen damit zur Aufgabe der Organisation im engeren und engsten Sinne.

Organisation kann nur da sein, wo es etwas zu organisieren gibt. Es gilt also zunächst, alle vorhandenen Kirchenchöre in die Organisation hineinzubekommen und diese alle dann zu einem einheitlich fühlenden und arbeitenden Gesamtkörper zusammenzuschmelzen. Das ist durchaus nicht so leicht als sich's ansieht, denn die Musikanten haben eignere Köpfe als andere Leute. Es gibt da recht viele, jedenfalls mehr als uns lieb ist, die den bayerischen Grundsatz im Wappen führen: „Mir san mir und schreiben uns ‚uns'." Es liegt nun aber einmal im Wesen und Begriffe jeglicher Organisation, daß sie Unterordnung verlangt unter ein bestimmtes Programm. Es ist darum eine Forderung der Klugheit und des diplomatischen Taktes, den Vereinen, die beitreten wollen, über das Programm und seine Tragweite vorher alle Klarheit zu geben. Wenn einer dann durchaus Seitensprünge machen will, so wollen wir ihn lieber draußen lassen; da wird ihm auch der Platz nicht fehlen dazu, und der Cäcilienverein ist nicht gezwungen, derlei Spezialitäten mit seinem Namen zu decken. Aber auch innerhalb der Organisation muß immer wieder durch Wort und Tat darauf hingewirkt werden, daß der Cäcilienvereinsgedanke sich immer mehr läutere und in immer größerer Reinheit hervorleuchte. Das kann er aber nur in Chören, die nichts anderes sind noch sein wollen als Kirchenchöre im einzigsten und ausschließlichsten Sinne. Die Bezirksorganisationen müssen sich durchaus freihalten von jener Sorte von Amphibienvereinen, die Kirchenchor Cäcilia und Gesangverein Arion in einem sein wollen. Gott bewahre uns vor dieser zoologischen Kuriosität! Man wird mich recht verstehen. Es verschlägt ganz selbstverständlich gar nichts, wenn ein Kirchenchor einmal zu seiner Freude und Erholung ein weltliches Chorlied singen sollte; ich meine auch nicht, daß man's ihm wehren solle, wenn er auf einem Familienabend mit dergleichen aufwarten will oder wenn er gar im Dienste der Caritas sich einmal an einem kleinen Oratorium versucht. Das alles dient nur dazu, die Freude am eigenen Verein zu verstärken, und ist auch für die Verfeinerung der Technik nicht ohne Nutzen. Ich würde es sogar für einen pädagogischen Fehler halten, das edlere weltliche Lied ganz auszuschließen. Will aber ein Verein — und jetzt kommt's, was ich sagen will — will ein Verein als Verein auch einmal im Konzertsaal auftreten und die Lorbeeren der Öffentlichkeit ernten, dann soll er das als Kirchenchor tun, er gebe ein Konzert als Kirchenchor. Hier in Gelsenkirchen denke ich es mir sogar als ganz zeitgemäß, wenn z. B. die Kirchenchöre sich zusammentäten und einmal im Winter ein öffentliches Konzert gäben, um sich auch von der zünftigen Kritik ihr Können attestieren oder auch abtestieren zu lassen — je nachdem. Sie könnten beispielsweise ein sehr interessantes Programm aufstellen, wenn sie die Entwicklung der Motette von Palestrina zu Liszt gesanglich darstellten. Ein andermal könnten sie einen modernen Abend geben oder einmal einen einzelnen Komponisten in seinen Werken vorführen, könnten das moderne kirchliche Chorlied, Marienlieder, Sakramentslieder usw. zum Gegenstande eines Abends machen und was der Möglichkeiten mehr sind. Aber wohlgemerkt, das alles muß etwas sein, das entweder vorher schon im Gottesdienste gesungen oder aber doch nachher für ihn verwendbar ist. So könnten die Kirchenchöre sogar eine Mission erfüllen im öffentlichen Musikleben, und auf ihr eigenes Können würde ein solches Heraustreten in die Öffentlichkeit unstreitig die wohltätigste Rückwirkung haben. Und das ist auch ganz etwas anderes, als wenn ein Verein heute in der Kirche eine Messe singt und morgen gegen Entree im Konzertsaal die Tragikomödie der drei Jäger, die den Hirschen verschlafen hatten; da würde ohne Zweifel der weiße Hirsch mitsamt seinen musikalischen Verwandten allmählich eine viel größere Bedeutung bekommen, als alle Messen und Offertorien, wenn er sie nicht von vornherein schon hatte, und das wäre der Tod aller ernsthaften Kirchenmusik. Darum noch einmal, fort mit solchen Zwitterbildungen! Sind wir Kirchenchöre, dann sind wir's auch ganz, dann halten wir Fühlung Mann an Mann und kennen nur ein Ziel, die Verherrlichung Gottes, selbst im Konzertsaal.

Eines der Hauptmittel, alle Chöre mit diesem Geiste zu durchdringen, sind die Bezirksfeste, wie wir heute eins feiern, — es wird darüber sogleich noch ein Wörtchen zu sagen sein. In diesem Zusammenhange sei nur darauf aufmerksam gemacht, daß die Organisation den höchsten Wert darauf lege, daß jeder Kirchenchor zu den Aufführungen dieses Tages seinen Beitrag spende, daß aber vor allem nicht die Gewohnheit einreiße, daß einzelne Chöre sich überhaupt von der Teilnahme an der ganzen Tagung aus eigenster Machtvollkommenheit dispensieren. Ich weiß nicht, ob das hier schon vorgekommen ist, aber daß es vorkommt, das weiß ich. Ein solcher Chor darf sich hintennach aber auch nicht wundern, wenn man vermutet, daß er allen Grund hatte, sich zu drücken. Lassen wir eine solche Gewohnheit nicht einreißen, sonst ist's mit der Einheit und Einheitlichkeit gleich ganz vorbei.

Digitized by Google

Wenn ich aber sage, daß wir auf Einheitlichkeit und Geschlossenheit dringen sollen, so ist damit keineswegs Uniformierung gemeint. Nichts greulicher als das. Das Programm des Cäcilienvereins ist weitherzig genug, den besonderen Neigungen eines jeden ausreichend Spielraum zu lassen, und wir vertreten und wollen vertreten nicht eine Richtung des Cäcilienvereins, wenn es deren überhaupt gibt, sondern den Cäcilienverein.

Die letzte, aber auch schwierigste Aufgabe der Bezirksorganisation ist es nun, den so geschaffenen und geeinten Organismus auf den höchstmöglichen Stand der Leistungsfähigkeit zu erheben. Ich habe ja schon in der Einleitung betont, daß wir der Kunst dienen wollen. Kunst ist aber kein Mechanismus — das Grammophon gehörte ja sonst auch dazu — sondern etwas Lebendiges, stets neu Werdendes, darum immerfort Arbeit Heischendes. Kunst zum Aufdrehen gibt's nur für Menschen, die sich aufdrehen lassen; wahre Kunst läßt sich nicht in Automaten sperren. Und Versuche, die Kunst zum Handwerk zu machen, sind auch immer nur von Menschen ausgegangen, die innerlich Handwerker waren, wenn sie's auch äußerlich nicht scheinen, zum wenigsten nicht sein wollten. Um Kunst im eigentlichen Sinne handelt sich's aber bei der Kirchenmusik. Mit geradezu auffälliger Betonung stellt Papst Pius in seinem bekannten Motu proprio die Forderung auf, daß alle Kirchenmusik wahre Kunst sein müsse, und — selbstverständlich — Kunst nicht bloß in der Produktion, sondern auch in der Reproduktion. In der Ausführung der Kirchenmusik muß auch das Kleinste und Geringste von künstlerischem Geiste durchdrungen und getragen sein, nichts darf nach Handwerk, nichts nach Mechanismus schmecken. Dieser künstlerische Geist muß verhüten, daß nach einem in höchster Inbrunst abgeschlossenen Gloria ein mit solch handwerksmäßiger Nonchalance respondiertes Et cum spiritu tuo folgt, daß es für den Hörer den Effekt einer moralischen Ohrfeige hat, die ihn aus allen Himmeln reißt, wenn's nicht schon das Dominus vobiscum des Zelebranten getan hat, was freilich auch vorkommen soll. Dieser künstlerische Geist muß ferner verhüten, daß die Darbietungen ein und desselben Gottesdienstes von einer solchen Buntscheckigkeit der Stile und Charaktere sind, daß sie dem nächstbesten Plakatzettel eines Varietés alle Ehre machen würden. Wir verlangen vom musikalischen Gottesdienste künstlerische Geschlossenheit. Wir sind in dieser Beziehung sehr empfindlich geworden. Der gregorianische Choral ist zwar von einer Überweltlichkeit und einer Außerzeitlichkeit, die sich mit jedem Stile verträgt. Sonst aber ertragen wir's sehr übel, wenn Klassik und Moderne sich allzuhart im Raume stoßen; man soll darauf wohl ein Auge haben. Und derselbe künstlerische Geist muß uns davor bewahren, selbstzufrieden auf unsere etwa blühende mehrstimmige Kirchenmusik zu blicken und daneben eine Behandlung oder vielmehr Mißhandlung des deutschen Kirchenliedes bestehen zu lassen, die sich mit den Prinzipien der Kunst so wenig verträgt wie mit denen der Seelsorge. Es fehlt uns noch viel, bis wir das Kirchenlied, diese edelste Blüte kerndeutscher Gemütstiefe, da haben, wo wir es haben müssen. Bewahre uns Gott hier so gut wie anderswo vor dem Laster der Selbstgenügsamkeit! Das ist die schwerste Sünde gegen den Geist der Kunst. Von allem andern abgesehen, ist Selbstgenügsamkeit die Motte, die auch das schönste Repertoir eines Kirchenchores im Handumdrehen zerlöchert und zerfrißt. Wer Neues nicht will, wird schließlich auch die Kraft nicht mehr haben, das Alte zu wahren; die Erfahrung sollten wir eigentlich am eigenen Leibe nicht erst zu machen brauchen. Nur am Neuen kann man lernen, nicht am ausgelaugten Alten, und nur in der Beschäftigung mit dem Neuen bekommt auch das Alte ein andres Gesicht, das zu frischer Beschäftigung mit ihm wieder anreizt.

Doch wozu eine Selbstverständlichkeit weiter ausmalen? Fragen wir lieber, mit welchen Mitteln die Bezirksorganisation hier helfend und wegweisend eingreifen kann.

Ich möchte Ihnen da drei Mittel ganz besonders vorschlagen, die so innig zusammenhängen, daß je zwei ohne das dritte nie ihre volle Wirkung tun, selbst nicht bei verdoppelter Anstrengung. Das Grundmittel, das aber, soweit ich's überschauen kann, bis jetzt selten oder gar nicht in Anwendung kam, sind Sonderkonferenzen der Präsides und Dirigenten der Chöre des Bezirks. Ich verspreche mir gerade von solchen Sonderkonferenzen außerordentlich viel, falls sie nur recht angefaßt werden. Es ist durchaus nicht nötig, daß solche Konferenzen sehr häufig, etwa alle Monate abgehalten werden, es genügt auch alle 2—3 Monate. Natürlich kann, wenn das Material gelegentlich anschwillt, der Zwischenraum auch einmal kürzer sein als ein Monat. Was ein rechter Kirchenmusiker ist, der hat das Bedürfnis, sich in gleichgestimmtem Kreise von Zeit zu Zeit auszusprechen, zu sagen was er denkt und gelegentlich auch — was er leidet. Und wer das noch nicht gesehen hat, wie ein solcher, wenn er zu seinesgleichen auf die Bude kommt, wie ein Habicht auf die kirchenmusikalischen Neuheiten sich stürzt, die er auf dem Klavierpulte

Digitized by Google

förmlich leuchten sieht, der hat noch keinen rechten Kirchenmusiker gesehen. Das dauert nicht 10 Minuten, und die beiden haben Himmel und Erde mitsamt allen guten und bösen Dingen, die dazwischen liegen, vergessen, der eine im Eifer des Vorführens, der andere in der Begierde des Hörens. Und recht interessant wird's erst, wenn's hinterher ans Abwägen und Disputieren geht. Sehen Sie, da haben Sie so eine Sonderkonferenz en miniature, und das, was ich meine, hat man, wenn man sich's in entsprechender Vergrößerung vorstellt. Solche Sonderkonferenzen sind das ausgezeichnetste Mittel, sich in der kirchenmusikalischen Literatur zu orientieren. Da wünscht man z. B. einen bestimmten Komponisten, dessen Name vielleicht eben anfängt bekannt zu werden, genauer kennenzulernen. Vielleicht ist da ein Dirigent im Bezirk, der diesen Neutöner schon mit besonderer Vorliebe pflegt. Bei diesem könnte man zusammenkommen, und alles Weitere ergibt sich von selbst. Die bekannte Methode — einer sitzt am Klavier, ein zweiter singt die oberste, ein dritter die unterste Stimme — ergibt bei aller Primitivität ein verblüffend deutliches Bild der einzelnen Komposition. Natürlich werden die Verleger ganz gern bereit sein, Exemplare von Kompositionen, die etwa zur völligen Übersicht noch fehlen, zur Ansicht einzureichen, wenn man im Namen der Bezirksorganisation darum bittet. Auf die gleiche Weise kann über das Neueste der schon bekannten Komponisten unterrichtet, eventuell auch auf Kostbarkeiten aus dem Schatze der Alten hingewiesen werden. Man kann seine Meinungen und Erfahrungen austauschen über die Auffassung dieser und jener Stelle, über die Interpretierung dieses und jenes Komponisten. Die alte und moderne Orgelliteratur braucht dabei nicht vergessen zu sein. Stimmbildung, Gesangsmethodik werden gelegentlich gestreift oder auch einmal gründlicher besprochen. (Schluß folgt.)

Gefahr im Verzug.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig-Plagwitz.

Mitte Februar ging die Nachricht durch die Blätter, daß der Heilige Vater sich veranlaßt gesehen habe, die Sixtinische Sängerkapelle aufzulösen; vorläufig sollten keine neuen Sänger mehr aufgenommen werden. Wir wissen nicht, ob dadurch die Möglichkeit genommen ist, durch einen freiwilligen Kirchenchor die fehlende Lücke auszufüllen. Diese Tatsache ist für die gesamte Zeitlage der katholischen Kirchenmusik bezeichnend. Die Musica sacra geht schweren Zeiten entgegen. Vorläufig erleidet der Stand der gegenwärtig amtierenden Organisten und Chorleiter eine harte Belastung, wie sie bald nicht größer sein kann. Diese Herren sind nun einmal auf diese Nebeneinnahme angewiesen. Zum Teil wird ihnen das Kircheneinkommen in das pensionsfähige Einkommen als Lehrer mit eingerechnet.

Diese Belastung ist im Laufe der Zeit sehr schwer, fast unerträglich geworden. Was hilft es, wenn die bischöflichen Ordinariate in ihrem Edelsinn eine nachhaltige Aufbesserung der Organistengehälter anregen. Es geschieht dann einiges, gewiß; aber es gibt auch Gemeinden, die es nicht weiter berührt, daß sie ihren Kantor in der Not sitzen lassen. Solange die bischöfliche Behörde keine Vollzugsgewalt besitzt, bleibt sie aufs Bitten angewiesen. Und wer wüßte nicht, daß manche Kirchenvorstände ihren Beutel festzuhalten wissen.

Mitunter klingt es wie Hohn. Ein Freund, Organist an irgend einem Dom, erzählte uns, daß er gebeten habe, man möge seine Dienste als Organist und Dirigent bei Totenämtern von 80 Pfennig oder 1 Mark an erhöhen. Was hat „man" gemacht? Man hat dafür gesorgt, daß eine Amtshandlung im Preise stieg dadurch, daß man die Totenämter umwandelte in stille heilige Messen. Der Organist kann nun die Probe aufs Exempel machen. Er teile sein Jahreseinkommen durch die Zahl der ihm verbliebenen Dienstleistungen, und er wird finden, daß der Quotient gestiegen ist.

In aufmerksam zusehenden kirchlichen Kreisen fürchtet man eine starke Abwanderung. Durch die Aufbesserung der Lehrergehalte wird das schreiende Mißverhältnis zwischen Kirchenarbeit und Schuldienst noch stärker als bisher zum Ausdruck gebracht. Vor mehr als zehn Jahren sagte der Generalpräses Dr. Haberl zum Schreiber dieser Zeilen: „Die bestbezahlte Organistenstelle ist immer noch schlechter bezahlt als die schlechteste Lehrerstelle." Heute

Digitized by Google

stehen wir soweit, daß man sagen muß: es gibt keinen Stand, der derartig schlecht bezahlt wird wie das Organistenamt. Vom einfachsten Dienstmädchen und vom Schienenräumer und Straßenkehrer angefangen bis zum ersten besten Lehrling. Ein Zimmermann oder ein Maurer kann überhaupt nicht in Betracht kommen; diese Herren, denen die Arbeitsstunde in einer Stadt wie Chemnitz mit sage und schreibe fünf Mark vergütet wird, würden für die Zumutung, die man Lehrerorganisten stellt, nur ein kleines Lächeln übrig haben.

Jene aufmerksam die Zeitlage verfolgenden Kreise suchen der kommenden Chorflucht der Organisten vorzubeugen durch Errichtung von Organistenhilfsschulen. Es ist hierüber bereits in Sursum corda (München) das Nötige gesagt worden. Wir möchten hier nur noch einmal darauf hinweisen, daß damit dem ödesten Mechanismus in der Kunst Tür und Tor geöffnet wird. Viel besser wäre es, wenn ein Gotteshaus, das einen anständigen Organisten nicht bezahlen kann, ohne „Orgelspiel" bliebe. Denn dann würde diese Gemeinde stets an ihr musikalisches Elend erinnert, wann ein Hochamt ohne Orgel bliebe. Sitzt aber ein „Hilfsarbeiter" auf der Orgelbank und heult seine Quinten und Oktavenfortschreitungen herunter, so glauben die biederen Bürger nur zu gern, es ginge auch so „ganz gut". Diese geistige Abstumpfung der Ohren, dieses Banausentum in Tönen ist einem Gotteshause um vieles unwürdiger, als Karfreitagsstimmung an den Sonntagen des Jahres bei völligem Schweigen der Orgel. Eine nichtgespielte Orgel stört nicht beim Gebet; eine vergewaltigte Orgel aber schreit das heimliche Elend des Handwerkerorganisten zum Himmel und zerreißt schmerzlich das Band, das den Beter mit dem Himmel verbindet. Man redet und schreibt so viel über den Satz: „Für die Kirche ist das Beste gerade noch gut genug!" Wenn es darauf ankommt, handelt man aber nach dem Grundsatze: „Für die Kirche ist auch das Schlechteste noch gut genug, wenn es nur billig ist."

Wer die Welle hochreißender Begeisterung in der Zeit eines Witt miterlebt hat, wird mit Freuden an diese gewaltige Zeit denken, wo die Ideen eines Richard Wagner hinüberfluteten in das Gebiet der Kirchenmusik; wo auch ihr das Wort zugerufen wurde: „Gebt dem Worte seine Bedeutung wieder." Leider ist diese Wagnersche Grundidee in Witts tonkünstlerischem und organisierendem Schaffen weder zu seinen Lebzeiten noch bis heute anerkannt und gebührend gewürdigt worden. Das, was geschäftstüchtiger Verlegergeist vom Tonsetzmeister mit Vorliebe kaufte und im Weitervertriebe besonders empfahl, entsprach nicht dem hohen, idealen Liszgeiste, der auch mächtig durch die Seele Witts flutete. Was man auch immer gegen eine gewisse Folgeerscheinung des Cäcilienvereins-Kataloges sagen mag, Franz Witt hat keinen Teil daran.

Warum wir das alles hier sagen? — Um nachzuweisen, daß jene Zeit erfüllt war von der Hoheit der Kunst, von der Göttlichkeit der Tonkunst. Die Werke, die jener Zeit entstammen, wir denken neben Witt an die Meister Stehle und Haller, an die Kölner Nachtigall, den fesselnden, farbenreichen Friedrich Koenen, an Liszt, Bruckner, Tinel, sie alle beweisen einen Hochstand kirchenmusikalischen Schaffens, daß einem das Herz warm wird. Und heute? — — Es wird selbst dem treuesten Freunde der Cäcilia schwer ums Herz, wenn er wahrnehmen muß, wie die Not der Zeit in das Heiligtum eindringt und dort Gras wachsen läßt und lassen wird, wo einst üppige Fluren, duftende Gärten prangten. Ja, wo nicht einmal Gras mehr gedeihen wird, sondern bei der Dürre der Lebensauffassung der Kunst der nackte Sandboden selbst dem kleinen, unscheinbaren Hungerblümchen die notwendige Nahrung verweigert.

In bezug auf die Orgel hat die katholische Welt Deutschlands die Führung bereits an die „andere Fakultät" abtreten müssen. Wo fände sich beispielsweise ein katholisches Gotteshaus, wo ein fähiger Meister Sonntag- für Sonntagnachmittag rein für sich selbst bei unverschlossenen Türen eine geschlagene Stunde kirchliche Orgelwerke oder eigene kirchliche Fantasien zum Teil mit Sologesang oder Violinspiel vorträgt? — In welcher katholischen Kirche kann man nach dem Gottesdienste eine der größeren Fugen eines Bach oder Reger hören? — Welche Kreise der anwesenden Gläubigen bleiben im heiligen Raume zurück und nehmen sich die Zeit, solchem Orgelspiele zuzuhören? — Für wen soll heute selbst das Genie eines Reger, der doch Katholik war, etwa ein Prä- oder ein Postludium oder ein Choralvorspiel erdenken und dem Herzen nachschreiben? Die Indolenz weiter Kreise, besonders auch unter der Pfarrgeistlichkeit, gegen die Kirchenmusik als Kunst ist schon sehr hoch gestiegen. Noch einige Jahrzehnte so weiter, und wir haben keine Künstler mehr unter uns,

Digitized by Google

die uns mit Hoffnung erfüllten, daß noch der Heilige Geist in Tönen der Tonkunst zu dem entzückten Beter redete. Wir gehen mit raschen Schritten der Versimpelung der Kirchenmusik entgegen, wenn man dem Krämergeiste die Tür des Kirchenchores öffnet, der alles nur danach beurteilt, daß die Versorgung der Kirche mit „Musik" möglichst billig bleibt.

Man wird versucht sein zu fragen: „Gibt es denn keinen Idealismus mehr?" — Wir glauben, es gibt noch Idealismus. Wir glauben, es gibt ihn noch in größerem Maße, als mancher vermutet. — Aber man treibe offenes Spiel: man schreibe die Organistenstellen begrenzt nach Diensten aus. Etwa in der Art: „Welcher edeldenkende Organist ist bereit, bei jährlich 80 Dienstleistungen zum Hochamt (Totenamt) die Stelle an der St.-X-Kirche zu übernehmen gegen ein jährliches Gehalt von 400 Mark. Jede weitere Dienstleistung nicht unter 5 Mark Auslösung." — Darauf zeige das zuständige Pfarramt in einer geeigneten Zeitung an: „Welches edeldenkende Gemeindemitglied spendet einen Beitrag zur Bestreitung der Ausgaben für einen ordentlich geprüften Organisten?" — Was sollte die beteiligten Kreise abhalten, diesen Weg zu gehen?

Man wird vielleicht dem entgegenhalten: für 400 Mark findet sich kein Organist. Wenn nicht, dann lasse man die Stelle unbesetzt, sammle aber mutig weiter, bis nach Jahren eine entsprechende Summe beisammen ist. Die Gehaltssumme, die von Amts wegen doch weiterlaufen muß, hilft sicher das ihrige mit. Was werden jetzt für schreckhafte Summen zur Anschaffung von Glocken bewilligt? Es geht in die Hunderttausende. Selbst Orgeln baut man in dieser Zeit, wo ein einziges Register 2200 Mark kostet laut Verbandspreis. Für alles hat die Gemeinde Geld — nur am Organisten will man's sparen. Wie soll dabei die Kunst gedeihen?

Es war immer der Stolz der katholischen Kirche zu allen Zeiten, daß sie die Hüterin, die treue Pflegerin der Kunst blieb, wie sie bezüglich der Musik deren Mutter war. Diesen Ruhmestitel soll ihr keine Zeit, kein Krieg, keine Revolution, kein gewissenstoter, erbarmungsloser Friede nehmen. Noch ist es nicht zu spät. Wir vertrauen dem Weitblicke des herrlichen Geistes, der in der Kirche wohnt; wir vertrauen dem Scharfblicke, der der Liebe eigen ist. Noch immer hat sich die katholische Kirche als treu erwiesen, die allen denen zur Mutter ward, die im Kind-sein, im Kind-bleiben-wollen ihre Seligkeit suchten und ihr Glück fanden. Möge die Kunst auch in der neuen, in der schweren Zeit die alte Liebe in der Kirche finden, ihr wahres Glück, eine glückliche Zukunft.

Laudes

zu Ehren des hlst. Sakramentes und der unbefleckten Jungfrau Maria für 1—6 gleiche Stimmen und Orgel, von modernen Autoren komponiert, herausgegeben von Adolf Locher S. S. S., Bozen (Südtirol).[1])

Zur Einführung.

Die Sammlung, welcher wir den Titel „Laudes" geben, besteht aus Kompositionen über: Laudes ac gratiae sint omni momento Sanctissimo ac divinissimo Sacramento. — Et benedicta sit sancta, immaculata et purissima Conceptio Beatae Virginis Mariae, Matris Dei. — Lob und Dank sei ohne End' dem heiligsten und göttlichsten Sakrament. — Und gebenedeit sei die heilige, unbefleckte und reinste Empfängnis der seligsten Jungfrau und Mutter Gottes Mariä.

Dieser Text ist die Anrufung, welche in der Kongregation des Allerheiligsten Sakramentes zu jeder Stunde des Tages, vor und nach den Kommunitätsübungen und bei dem Offizium rezitiert wird. Der Herausgeber widmet sich aus Beruf dem Kult des Allerheiligsten Sakramentes, einem Beruf, den er nach Gott einem großen Meister der Kirchenmusik: Eduard Stehle, verdankt, dessen Wahlspruch war: „Für Gott ist nichts schön genug." Vom Wunsche beseelt, zur Erhöhung der musikalischen Verherrlichung des heiligsten

1) Aus besonderen Gründen glauben wir, dem Wunsche des hochw. Herrn Adolf Locher gemäß, diese Voranzeige zum Abdruck bringen zu sollen. Diese Ausnahme mag als Bestätigung der Regel gelten, daß wir über Werke literarischer oder musikalischer Art nur berichten, wenn sie veröffentlicht vorliegen. Ein Präzedenzfall wird dadurch nicht geschaffen. Anm. d. Schriftleitung.

Digitized by Google

Sakramentes beizutragen, wandte er sich zu diesem Zwecke an die besten Kirchenmusiker unserer Zeit, ohne Unterschied der Nationalität und der Schule.

Unsere „Laudes" bezwecken, eine Lücke in der Anordnung der Segensandachten auszufüllen, wenigstens, wenn der Segen einen feierlichen Charakter annimmt. Während der eigentlichen heiligen Verrichtung bis zur Segenserteilung entfaltet die Musik einen gewissen Reichtum; bei der Zurückstellung des Allerheiligsten in den Tabernakel schweigt aber der Gesang oder man vernimmt dann nur mehr eine bescheidene gregorianische Melodie, das „Adoremus" oder den Psalm „Laudate", deren demütiges Auftreten zu der soeben entwickelten Pracht einen zu großen Gegensatz bildet. Sieht das nicht aus wie ein eiliger, der göttlichen Majestät wenig würdiger Schluß? Verlangt die höchste Würde des eucharistischen Königs nicht, daß man ihn zur Wohnstätte seiner Liebe mit denselben Ehren zurückführt, welche den irdischen Königen zuteil wird?

Die „Laudes" fassen unsern ganzen Glauben an die wirkliche Gegenwart unseres Herrn im heiligsten Sakramente zusammen und geben zugleich die Gesinnungen unseres Herzens kund. Diese doppelte Bekräftigung ist gleichsam das feierliche Amen aller Gesänge des Segens. — Diese ergänzenden Schlußlobpreisungen, die jedenfalls passend und billig sind, werden in unserer Sammlung musikalisch in den verschiedensten Formen geboten. Nichts hindert, die beiden Laudes oder einen dieser Gesänge als Motett zu Ehren des heiligsten Sakramentes oder der allerseligsten Jungfrau zu Anfang des Segens zu singen. Man könnte sie auch beim feierlichen Hochamte nach vorgetragenem Offertorium usw. verwenden.

Diese Sammlung, gleichsam ein von Meistern der modernen Kirchenmusik gesungenes Lauda Sion, ruft also der Welt die Einladung des hl. Thomas von Aquin zu:

Quantum potes tantum aude,
Quia major omni laude,
Nec laudare sufficis.

NB. Mit Rücksicht auf die verschiedenen Chorverhältnisse werden die **Chorstimmen in drei Abteilungen** herausgegeben. Die Partitur wird einen Umfang von ungefähr 250 Seiten Großformat haben und enthält auch sämtliche Porträts der Mitarbeiter.

Infolge der großen Valutaunterschiede in den einzelnen Ländern kann ein bestimmter Preis für das Werk noch nicht angegeben werden. Trotzdem wäre es sehr erwünscht, **Bestellungen im voraus zu machen, um die Höhe der Auflage festsetzen zu können.**

Anbei folgt die Liste der Mitarbeiter. Die mit einem „Sternchen" versehenen Kompositionen sind für Frauenchöre bestimmt.

Autorenliste.

Bonvin L., S. J., Buffalo: 1, 2, 2*, 2*.
Boyer C., Abbé, Bergerac: 1, 2*, 3*.
Dierikx Ed., Tourcoing: 1, 2*, 3*.
Dietrich J. H., Kirchberg, St. Gallen: 2, 3, 4*.
Diebold J., Freiburg, Baden: 2, 3.
Esser P., Essen: 2, 3.
Franeck G., Raab, Győr: 3.
Franco Don, Bari: 3.
Grau T., O. F. M., Landshut: 1, 3*, 3.
Griesbacher P., Regensburg: 1, 5.
Goller D., Klosterneuburg: 4, 4*.
Iruarrizaga C., M. F., Madrid.
Haller M., Regensburg: 2*, 4.
Höfer Franz, Regensburg: 2*, 6.
Huber H., Basel.
Joiret J., Bruxelles: 3.
Kagerer L. Chr., Augsburg: 2, 3, 4*.
Kagerer M., Baar-Zug: 2, 3*.
Koch K., Bozen: 3, 3*.
Kreitmeier J., S. J., München: 1, 2, 3, 6.
Lobmüller R., Wangen: 2, 3.
Matthias F. X., Straßburg (Choralbegl.).
Meuerer J., Graz: 3, 4, 3*.
Mitterer J., Brixen: 2, 3.
Mootgart A., Hal, Belgien: 2*, 3*.
Molitor G., O. S. B., Beuron: 12 Choralmelod.
Moulaert R., Bruxelles: 3.
Nowowiejski F., Posen: 3.
Ratgeber J., Hechtingen: 2, 3.
Roels O., Gand: 2, 3, 3*.
Pagella Don, Torino: 2*, 3.
Piglia E., Torino: 4, 3.
Plag J., Düsseldorf: 2, 3.
Pothier J., Dom. O. S. B.: 25 Choralmelodien.
Ponten A., Utrecht: 2, 3.
Rihowski A., Prag: 3*.
Ringeisen J., Straßburg.
Stehle J. G. E., St. Gallen: 3, 3*.
Stögbauer J., Friedberg: 1, 2, 3, 3*, 4, 4*.
Surzynski J., Posen: 2, 3.
Sychra J., Jungbunzlau: 2, 3, 5, 5, 4*, 4*.
Thiel K., Berlin: 2.
de la Tombelle F., Fayrac: 2*, 3*, 4*.
Valdes J., Bilbave: 1, 2, 3.
Van Overem M., Bruxelles: 3.
Van Durme O., Tamise: 2, 3*.
Van Schaik A. S., Culemburg: 2, 3.
Verhelst F., Bruxelles: 2, 3*.
Walczinsky F., Msgr., Tarnow: 2, 3.
Wambach E., Anwers: 3.
Weirich J., Wien: 2, 3.
Wiltberger A., Brühl-Köln: 2, 3, 3*, 6*.

Digitized by Google

Entwurf einer deutschen Sakramentsandacht.[1]

Von Dr. Johannes Brinktrine, Paderborn.

Einleitung.

Kommet, ihr Gläubigen, zum Sakrament des Lebens, zum Geheimnisse unbefleckter Reinheit, kommet mit Ehrfurcht und Glauben! Nahet euch mit reinen Händen; nehmet teil an der Frucht des Leidens Christi! Denn unsertwegen hat sich das Lamm Gottes dem Vater als Opfer dargebracht. Ihn allein lasset uns anbeten und verherrlichen, mit den Engeln rufend: Alleluja, Alleluja.[2])

℣. Kostet und sehet, wie süß der Herr ist.

℟. Immer will ich den Herrn preisen, stets soll sein Lob in meinem Munde sein.[3])

O heiliges Mahl, in welchem Christus genossen wird: hier wird das Andenken an sein Leiden gefeiert, die Seele mit Gnade erfüllt und ein Unterpfand der zukünftigen Herrlichkeit uns gegeben!

Gesang.

I.

Das hl. Sakrament, ein Andenken an das Leiden Christi.

Lesung aus dem ersten Briefe des hl. Paulus an die Korinther 11, 23–25:

Brüder! Ich habe vom Herrn empfangen, was ich euch auch überliefert habe, daß der Herr Jesus in der Nacht, da er verraten ward, das Brot nahm und dankte, es brach und sprach: „Nehmet hin und esset, dieses ist mein Leib, der für euch hingegeben wird; dieses tuet zu meinem Andenken!" Desgleichen nahm er nach dem Mahle auch den Kelch und sprach: „Dieser Kelch ist der Neue Bund in meinem Blute; tuet dieses, so oft ihr trinket, zu meinem Andenken!"

℣. So oft ihr dieses Brot esset und diesen Kelch trinket, sollet ihr den Tod des Herrn verkündigen.

℟. Bis daß er wiederkommt.[4])

Allmächtiger, ewiger Gott, es ist würdig und recht, dir stets Lob und Dank zu sagen durch Jesus Christus, deinen Sohn, unsern Herrn. Wie ein Schaf ließ er sich zur Schlachtbank führen, er öffnete nicht seinen Mund gleich einem Lamm vor dem, der es schert. Ja, er ist das Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt, das nicht aufhört, sich für uns zu opfern und als Fürsprecher bei dir einzutreten.[5])

℣. Ein Denkmal seiner Wunder hat gestiftet der barmherzige und gütige Herr.

℟. Er hat Speise gegeben denen, die ihn fürchten.[6])

Aus dem himmlischen Reiche stieg die wahre Weisheit hernieder zum Schoß der Jungfrau. Es kam der ersehnte Führer auf diesem Lebenswege, geboren von Maria; er trug des Menschen Natur. Sein wunderbarer Eifer für die Seelen hat ihn dem Leiden unterworfen, zum Kreuze wurde er verurteilt. Um unsertwillen wurde der Gesetzgeber des Alten Bundes zerschlagen mit schmerzlichen Wunden. Das Lamm, am Kreuze erhöht und für uns geschlachtet, ward zum Opfer des Heiles. Christus hat uns das Leben wiedergegeben, den Weg der Tugend gelehrt und die Pforten des Himmels geöffnet. Große, geheimnisvolle Dinge verkündete er beim letzten Abendmahle; er sah ja voraus, was einst kommen sollte. Dann reichte er das Brot, segnete es und sprach: „Dieses ist mein Leib; es sei mein Andenken." Darauf reichte der Sohn Gottes seinen Jüngern den Wein dar, segnete ihn, und da er ihn segnete, ward er zum Blute des fleischgewordenen Wortes. Gott allein schaut diese Geheimnisse; wir aber müssen sie glauben und anbeten, ohne zu forschen. Nur der Gerechte, in dem kein Falsch ist, soll sie genießen; wer aber in der Fessel der Sünde liegt, trete nicht hinzu. Das sind deine Wunder, o Christus. Bewahre uns vor des Richters

---

[1]) Die Leitgedanken für die Zusammenstellung der Andacht siehe in dem Aufsatze des Verfassers in dieser Zeitschrift, 1919, Seite 89.

[2]) Nach dem Transitorium in Sollemnitate Paschali aus dem Missale Ambrosianum.

[3]) Gesang des Chores nach der Benedictio in festo Corporis D. N. Jesu Christi aus dem Missale Mixtum (Migne P. L. 85, 628). Vgl. Ps 33, V. 9 und 2.

[4]) 1 Kor 11, 26.

[5]) Anfang der Immolatio Missae (Präfation) in der Missa Pachal. IV. fer. aus dem Missale allicanum vetus (Muratori, Lit. Rom. vet. II 748).

[6]) Ps 110, 4 f.

Digitized by Google

Zorn, behüte uns vor der ewigen Verdammnis und schmücke uns mit dem Gewande der Gnade. O, himmlischer Arzt, der du uns das ewige Leben wiedergegeben hast, laß uns stets würdig diese heilige Speise genießen.[1])

℣. Den Kelch des Heils will ich ergreifen.

℟. Und anrufen den Namen des Herrn.[2])

O Gott, du hast uns in dem wunderbaren Sakramente ein Andenken deines Leidens hinterlassen; laß uns, wir bitten dich, die heiligen Geheimnisse deines Leibes und Blutes so verehren, daß wir die Frucht deiner Erlösung an uns allezeit erfahren. Der du lebest. Amen.[3])

Gesang.

II.

Das hl. Sakrament, ein Zeichen der Gnade (der Einheit der Kirche).

Lesung aus dem ersten Briefe des hl. Paulus an die Korinther 10, 16. 17:

Der Kelch der Segnung, den wir segnen, ist er nicht die Teilnahme am Blute Christi? Und das Brot, das wir brechen, ist es nicht die Teilnahme am Leibe des Herrn? Denn ein Brot, ein Leib sind wir, die vielen, wir alle, die wir an dem einen Brote teilnehmen.

℣. Mein Fleisch ist wahrhaft eine Speise, und mein Blut ist wahrhaft ein Trank.

℟. Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der bleibt in mir und ich in ihm.[4])

O Herr Jesu Christe, Sohn des lebendigen Gottes, du hast nach dem Willen des Vaters unter Mitwirkung des Heiligen Geistes durch deinen Tod der Welt das Leben gegeben. Erlöse uns durch deinen heiligen Leib und dein heiliges Blut von allen unseren Sünden und von allen Übeln; gib, daß wir allzeit deinen Geboten anhangen, und lasse nicht zu, daß wir jemals von dir getrennt werden.[5])

℣. Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben.

℟. Wer in mir bleibt und ich in ihm, der bringt viele Frucht.[6])

O Herr, unser Gott, Vater unsers Herrn Gottes und Heilandes Jesus Christus, wir danken dir für alles, durch alles und in allem. Du hast uns Schutz und Schirm gewährt, du hast dich unser angenommen, uns die verflossene Zeit des Lebens geführt und bis zu dieser Stunde geleitet und gewürdigt, wieder an diesem heiligen Orte vor deinem Angesichte zu flehen und dich um Vergebung unserer Sünden und um Versöhnung für das ganze Volk zu bitten. Wir flehen und rufen dich an, o Menschenfreundlicher und Gütiger, verleihe uns, diesen heiligen Tag und die ganze Zeit unseres Lebens sündefrei, in aller Liebe, Gesundheit und Wohlfahrt, in aller Heiligkeit und in Furcht vor dir zuzubringen. Vertreibe, o Gott, von uns und von deiner heiligen, katholischen und apostolischen Kirche allen Neid und alle Furcht, jede Versuchung und jede Einwirkung des Teufels und jede Nachstellung schlechter Menschen. Was für uns gut und nützlich ist, gewähre uns. Haben wir in Worten, Taten und Gedanken gesündigt, so verzeihe uns gnädig nach deiner Güte und Menschenfreundlichkeit, und verlaß uns nicht, o Gott, die wir auf dich vertrauen. Führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Bösen und seinen Werken. Durch die Gnade, Barmherzigkeit und Menschenliebe deines eingeborenen Sohnes, durch welchen und mit welchem dir und deinem allheiligen, guten und lebendigmachenden Geiste Ehre und Macht sei, jetzt und allezeit und in alle Ewigkeit. Amen.[7])

℣. Brot vom Himmel hast du ihnen gegeben.

℟. Das alle Lieblichkeit in sich enthält.

O Herr Jesu Christe, du hast zu deinen Aposteln gesprochen: „Den Frieden hinterlasse ich euch, meinen Frieden gebe ich euch"; siehe nicht auf unsere Sünden, sondern auf den Glauben deiner Kirche und verleihe ihr gnädig nach deinem Willen Frieden und Einigkeit, der du lebest und regierest, Gott, von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen.[8])

---

[1]) De S. Sacramento. Infra Septuagesimam et Quadragesimam. Aus Daniel, Thesaurus Hymnologicus (bei Guéranger, Das Kirchenjahr X 400 f.).

[2]) Ps 115, 4.

[3]) Kollekte an Fronleichnam aus dem Missale Romanum. [4]) Joh 6, 56. 57.

[5]) Nach dem dritten Gebet des Priesters vor der hl. Kommunion aus dem Miss. Rom.

[6]) Joh 15, 5.

[7]) Allgemeines Gebet in der Prothesis der griechischen Markusliturgie (Brightman, Liturgies eastern and western I 113).

[8]) Nach dem ersten Gebet des Priesters vor der hl. Kommunion aus dem Miss. Rom.

Digitized by Google

III.

Das hl. Sakrament, ein Unterpfand der zukünftigen Herrlichkeit.

Lesung aus dem Evangelium des hl. Johannes 6, 54. 55:

Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, wenn ihr das Fleisch des Menschensohnes nicht essen und sein Blut nicht trinken werdet, so werdet ihr das Leben nicht in euch haben. Wer mein Fleisch ißt und mein Blut trinkt, der hat das ewige Leben, und ich werde ihn auferwecken am Jüngsten Tage.

℣. Dieses ist das Brot, das vom Himmel herabgestiegen ist.

℟. Wer von ihm ißt, wird nicht sterben.[1])

Christus ist wahrhaft unsere Speise, Christus ist wahrhaft unser Trank. Christi Fleisch ist wahrhaft eine Speise, Christi Blut ist wahrhaft ein Trank. Es ist sein wahres Fleisch, das wir essen, das er einst von der Jungfrau angenommen. Es ist sein wahres Blut, das wir trinken, das er einst für die Menschen vergossen! Wahrhaft wird in diesem heiligen Mahle das fleischgewordene Wort genossen. Durch dieses Mahl wird die Liebe zu Gott gestärkt und die Pforte des Himmels geöffnet. Dieses Brot voller Süßigkeit und Gnade ist der König der ewigen Herrlichkeit, der einst im Schoße der Jungfrau war. Die Kraft dieses Himmelsbrotes nährt uns; durch die Süßigkeit dieser Wegzehrung werden wir gelabt. O himmlisches Mahl, o Ruhm der Gläubigen, o Seligkeit der Armen im Geiste, führe uns zu den ewigen Freuden! Verleihe uns allen, o Vater, denen du diese Speise gegeben, durch den Sohn und den Heiligen Geist einen glückseligen Tod.[2])

℣. Mit Engelspeise nährest du dein Volk.

℟. Brot vom Himmel hast du ihm gegeben.[3])

O Spender des Heiles, Sohn Gottes, du hast die Welt durch dein Kreuz und dein Blut für Gott erlöst. Für alle Menschen hast du dich geopfert. Du warst Priester und zugleich das Opferlamm. O Spender des Lichtes und Heiland aller Welt, ein gar wundervolles Geschenk hast du uns verliehen. Kommet denn, alle Gläubigen, mit reinem Herzen und empfanget das ewige Unterpfand des Heiles! Beschützer und Führer der Deinen, ewiges Leben hast du uns geschenkt. Brot vom Himmel gibst du den Hungernden, aus der Lebensquelle gibst du zu trinken den Dürstenden.[4])

℣. Wer überwindet, spricht der Herr, dem werde ich von dem Baume des Lebens zu essen geben.

℟. Der im Paradiese meines Gottes steht.[5])

Wir bitten dich, o Herr, laß uns von dem ewigen Genusse deiner Gottheit gesättigt werden, welcher durch den zeitlichen Empfang deines kostbaren Leibes und Blutes vorgebildet wird. Der du lebest und regierest. Amen.[6])

Gesang.

Schluß.

Psalm 22 (Vulgata).

Herr, erbarme dich unser!
Christe, erbarme dich unser!
Herr, erbarme dich unser!
Vater unser.

℣. Herr, erhöre mein Gebet.

℟. Und laß mein Flehen zu dir kommen.

Lasset uns beten! Gegrüßet seist du, wahrer Fronleichnam Jesu Christi, gegrüßet du allerköstliches Blut, gegrüßet Herr Jesu Christe, unser Heil. Behalt in Gnaden all, die dich empfangen und die auf dich vertrauen. Löse die Bande aller unserer Sünden und stärke uns im rechten Glauben und in vollkommener Liebe. Führe unser Herz und unsern Leib, unsern Sinn und unsere Reden und alle unsere Werke auf deinem Wege und nach deinem Gesetz und in der Gerechtigkeit deiner Gebote, auf daß wir hier und in der Ewigkeit dir wohlgefallen ewiglich. Amen.[7])

---

[1]) Drittes Responsorium zur II. Nokt. an Fronleichnam aus dem Brev. Rom.
[2]) Hymnus zur Komplet aus dem Offizium der sel. Juliana von Lüttich (bei Guéranger X 349).
[3]) Zweite Antiphon zu den Psalmen der Laudes an Fronleichnam aus dem Brev. Rom.
[4]) Nach einem Hymnus zur Kommunion der Priester aus dem Kloster Benchor in Irland. (Bei Guéranger X 418 f.) Die erste und zweite, fünfte und letzte Strophe ist ausgelassen.
[5]) Offb 2, 7. [6]) Postkommunion an Fronleichnam aus dem Missale Romanum.
[7]) Seelengärtlein, Augsburg-München 1882², S. 165 f.

Digitized by Google

Seele Christi, heilige mich;
Leib Christi, mache selig mich;
Blut Christi, tränke mich;
Wasser der Seite Christi, wasche mich;
Leiden Christi, stärke mich;
O gütiger Jesu, erhöre mich;
In deine Wunden verberge mich;
Von dir laß nimmer scheiden mich;
Vor dem bösen Feinde beschütze mich;
In der Todesstunde rufe mich;
Und laß zu dir dann kommen mich,
Auf daß mit allen Heiligen dich
Ich loben möge ewiglich. Amen.

Vereins-Chronik.

1. Dr. Friedrich Schmidt, Domdechant zu **Münster** i. W., ist am 5. März d. J. 80 Jahre alt geworden. Nach dem Tode Witts war er über 10 Jahre Generalpräses des Cäcilienvereins und führte als solcher auch die Schriftleitung dieses Blattes. Durch lange Jahre (seit 1866) leitete er den Münsterschen Domchor in hervorragend künstlerischer Art. Dem ehrwürdigen Priestergreise, der noch an der Wiege des Allgemeinen Cäcilienvereins stand und der mit Rat und Tat dessen kirchenmusikalische Bestrebungen unermüdlich förderte, widmen die Vereinsmitglieder herzlichen Gruß und Dank! Ad multos annos.

2. **Erzdiözese Köln.** In St. Urban zu **Deutz** fand am 9. November 1919 eine Bezirkscäcilienvereinsversammlung statt, an der 7 Chöre teilnahmen; Herr Prof. Dr. Herkenrath-Deutz hielt einen anregenden Vortrag.

In **Köln-Mülheim-Buchheim** (St. Mauritius) wurde am 23. November 1919 eine Bezirksversammlung gehalten, zu der 5 Chöre erschienen waren; hier sprach Kaplan Schreiber-Nippes.

In **Ederen** (Dekanat Aldenhoven) hatte am 26. Oktober 1919 eine Bezirksversammlung stattgefunden mit Vorträgen der H. H. Bezirkspräses Pfarrer Schmitz-Gereonsweiler und Pfarrer Hagen-Barmen.

In der Erzdiözese Köln setzt nach Abschluß des Krieges wieder eine frische, glückverheißende Tätigkeit für die Bestrebungen des Cäcilienvereines ein.

3. Der Cäcilienverein **Rorschach** (Schweiz) feierte am 9. November 1919 sein 150jähriges Jubiläum mit Festgottesdienst, Versammlung und Aufführung der Haydnschen Schöpfung. Der Diözesanpräses des St. Gallischen Diözesanvereins, H. H. Pfarrer Högger von Bütschwil, hielt die Festpredigt über die Schönheit und die Bedeutung der kirchlichen Musik.

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. **Propsteichor St. Jakob in Innsbruck.** Kar- und Osterwoche 1920. Palmsonntag, 28. März. 9 Uhr: Palmweihe: Gesänge von M. Haller, Op. 37. Prozession: Gesänge von J. Mitterer. Hochamt: Fr. Koenen, Op. 21: Missa trium Regum. Grad. „Tenuisti" von J. Mitterer. Passio von Fr. Suriano. Zum Off. „Caligaverunt" von J. Mitterer.

Mittwoch, Donnerstag, Freitag, 31. März, 1. und 2. April. 5 Uhr: Matutin: IX Lamentationen von Joh. Kerer. XXVII Responsorien von J. Mitterer, Op. 12. „Benedictus", „Christus" von M. Haag.

Gründonnerstag, 1. April. 9 Uhr: Hochamt: J. Mitterer: Missa „De Apostolis". Grad. „Christus" und Off. „Dextera". Kommunion und Prozession: „Domine", „Pange lingua" von M. Haller.

Karfreitag, 2. April. 8 Uhr: Passio von Fr. Suriano. Improperien von Thom. Luiz da Vittoria „Vexilla", „Tenebrae" von J. Mitterer. 1/2 8 Uhr: Grabmusik: Fr. Liszt: „Stabat mater" für Soli, Chor, großes Orchester und Orgel, aus dem Oratorium „Christus".

Karsamstag, 3. April. 9 Uhr: Hochamt: V. Goller, Op. 25: Loreto-Messe für Chor und Orgel. Grad. und Trakt. „Confitemini", „Laudate" von J. Mitterer. „Magnificat" von L. Grosi da Viadana. 1/2 8 Uhr: Auferstehung: V. Goller: „Festchor", „Te Deum" und „Tantum ergo", achtstimmig und Bläser.

Ostersonntag, 4. April. 10 Uhr: Hochamt: A. Bruckner: Messe in E-Moll, für vier- und achtstimmigen Chor und Blasorchester. Grad. und Seq. „Victimae" von J. Mitterer. Off. „Terra tremuit" von K. Greith. 5 Uhr: Lauret. Litanei von K. Spies. „Te Deum" von J. Mitterer, Op. 46. „Tantum ergo" von M. Ortwein.

Ostermontag, 5. April. 3/4 10 Uhr: Hochamt: K. Koch, Op. 7: Festmesse für Chor und Orchester. Grad. „Haec dies" von J. Mitterer. Sequenz choral. Zum Off. „Terra tremuit" von K. Greith. 5 Uhr: Lauret. Litanei und „Tantum ergo" von J. Mitterer.

Osterdienstag, 6. April. 9 Uhr: Hochamt: V. Goller, Op. 66: Klemens-Messe für Chor und Bläser. Grad. „Haec dies". Seq. chor. Zum Off. „Laudate Dominum" von Fr. Witt. 5 Uhr: Hymnus „Adoro Te" von K. Greith. „Te Deum" für Chor und Bläser und „Tantum ergo", achtstimmig, von V. Goller.

Digitized by Google

2. Domchor **Paderborn.** 19. März 1920. Konsekrationstag des Hochw. Herrn Bischofs. Missa Papae Marcelli, 6stimmig von G. P. Palestrina († 1594); Te Deum von Lorenzo Perosi.

Passionssonntag, 21. März. Missa „Or le tue" von Anerio († 1614).

Palmsonntag, 28. März. Um 8 1/4 Uhr: Palmweihe; Prozessionsgesänge von Haller. Beim Hochamt: Missa „O quam gloriosum" von Vittoria († 1613). Passio von Suriano († 1620), Off. von Witt.

Mittwoch, 31. März. Nachmittags 4 Uhr: Matutin. Lamentation von Haller, Responsorien von Mitterer und Haller. Benedictus von Mitterer, Christus factus est von Haller.

Gründonnerstag, 1. April. Gegen 7 Uhr: Pontifikalamt. Missa „Quand io pens" von Orl. Lassus, Gloria aus der Messe „Dona nobis pacem" von Erb, Off. von Witt. Zur Kommunion des Klerus: „Domine non sum dignus" von Vittoria († 1613), zur Prozession: „Pange lingua" von Haller. Nachmittags 4 Uhr: Matutin. Lamentatio, 5stimmig von Witt, Responsorien von Mitterer, Benedictus von Handl († 1591), „Christus factus est" von Asola († 1609).

Karfreitag, 2. April. Passio von Suriano, Improperien von Vittoria († 1613). Zur Prozession: „Vexilla regis prodeunt", 5stimmig von Haller. In der Krypta: „O crux ave", 6stimmig von Nekes. Nachmittags 4 Uhr: Matutin. Lamentatio, 6stimmig von Palestrina, Responsorien von Mitterer, Handl und Haller. Benedictus, 5stimmig von Palestrina. „Christus factus est" von Anerio († 1614).

Karsamstag, 3. April. Gegen 8 Uhr: Hochamt. Kyrie choraliter. Gloria aus der Loretomesse von Goller, das übrige aus Viadana „Sine nomine". „Laudate Dominum", 5stimmig von Viadana (1627). Magnificat, 6stimmig von Griesbacher.

Ostersonntag, 4. April. Um 9 Uhr: Pontifikalamt. Missa in hon. Ss. Salvatoris, Festmesse von J. Mitterer. Zum Off. „Regina coeli laetare", 6stimmig von Aichinger († 1628).

Ostermontag, 5. April. Um 9 Uhr: Hochamt. Missa „Mater admirabilis" v. Griesbacher. Off. v. Mitterer.

3. Im Dome zu **Rottenburg a. N.** wurde durch den verstärkten Domchor unter der Leitung des Domchordirektors und Dompräbendars J. G. Ottenwälder der „Messias" von G. F. Händel in der Chrysanderschen Bearbeitung aufgeführt, und zwar der erste Teil am 7. Dezember 1919, der 2. und 3. Teil am 21. März 1920. Die Aufführung des ersten Teiles war passend als „Advents- und Weihnachtsmusik" charakterisiert; derjenigen des zweiten und dritten Teiles ging eine Andacht zum leidenden Erlöser voraus.

Aus Zeit und Leben.

1. **Bengen** (Ahr). Der 26. Dezember 1919 hat unserer Gemeinde das langersehnte Fest der Orgelweihe gebracht. Hatte die Pfarrei schon vor 9 Jahren die neue Kirche, wie sie dastand nach dem Neubau, mit innerer Einrichtung gleich bezahlt, so war es ihr wohl nicht schwer, auch jetzt noch diesen Schmuck dem herrlichen Kirchlein zu geben. Und doch sagte mit Recht der Festredner, Herr Rektor Küchler von Ahrweiler (Kalvarienberg): „Die Errichtung eines so schönen Orgelwerkes in so schwerer Zeit ist eine Ehre für die ganze Gemeinde . . ."

Aber noch mehr — und darum möchten gerade die Zeilen hier erscheinen —: die neue Orgel von Bengen legt auch besondere Ehre ein für den Erbauer, für den rühmlichst bekannten Meister Klais von Bonn.

Schon der vornehm-einfache Prospekt paßt so recht in die Kirche und bildet auch äußerlich einen Schmuck der Kirche.

Und erst die Zusammenstellung der Orgel, die saubere Bauart, das Material, das System (Balgkoppel-, Kegelladen-System — eigenes System der Firma) beweist, daß Herr Klais den vortrefflichen Ruf seiner Orgelbaukunst vollauf verdient. Das Werk umfaßt 2 Manuale, gut ausgebautes Pedal, verschiedenste Kombinationen und Koppelungen. Und so ist das volle Werk mächtig und glanzvoll und dürfte bei der schönen Akustik unserer Kirche einer noch weit größeren genügen. Auch zarte Register sind schön und passend vertreten; besonders durch Koppelung können hier im Triospiel usw. die herrlichsten Klangwirkungen hervorgebracht werden. Es ist wirklich eine Freude, die Orgel in ihrer leichten und angenehmen Spielart (man merkt geradezu nichts vom Ein- und Ausschalten der Koppelungen — es fließt alles ineinander) vorzuführen. Und so konnte ich denn auch von jedem, dem ich die Orgel in den einzelnen Verbindungen zu Gehör brachte, nur einstimmiges Lob für die Firma finden. Und mein Lob für selbe soll und muß hier ausklingen in die Worte: das schöne und in heuriger schwieriger Zeit gebaute und dadurch besonders groß dastehende Orgelwerk der hiesigen Pfarrkirche steht in seiner Ausführung vollkommen auf der Höhe des modernen Orgelbaues und gereicht der Firma zu aller Ehre.

Dr. W. Frings, Pfarrer.

2. Aus der Diözese **Rottenburg** wird uns in dankenswerter Weise der folgende Bericht über kirchenmusikalische Verhältnisse **aus der sibirischen Kriegsgefangenschaft** zur Verfügung gestellt: Ein schwäbischer Theologe, vor dem Kriege 4 Jahre Alumnus im Priesterseminar zu Dillingen, schreibt seinen Angehörigen in einer württembergischen Diasporastadt u. a. auch von seiner Tätigkeit in kath. Kirchenmusik, was vielleicht manchen Leser des Vereinsorgans interessieren dürfte. Er ist als Kantor an der römisch-katholischen (polnischen) Pfarrkirche in Barnaul am oberen Ob „angestellt", und zwar mit — Gehalt. Hören wir ihn: „Das heutige (26. Okt., 20. S. n. Pfingsten!) kirchenmusikalische Programm: Asperges me (vatic. Choral), Missa brevis II von Trejler, Verlag Prag-Leipzig, für 1 Frauen- und 1 Männerstimme, Credo III choraliter (vatic.), ‚Einlagen' zwei polnische Lieder. Die Messe ist sehr dankbar, dabei wirklich originell, manchmal direkt dramatisch. ‚Mein Chor' besteht aus 4 Soprane (2 Frauen, 2 Mädchen), 2 Alte (Frauen), Männer-

Digitized by Google

stimme ç'est moi, sowie 1 Baß, wenn er gerade kommt; sonst spielt eben das Harmonium mit einem weiteren Baß. Organist ist ein sächsischer evangelischer Lehrer, Adling, der sich allmählich ganz gut einspielt und eingewöhnt in den Ritus. Unsere 2. bzw. 1. gemischte Messe ist die de Spiritu Sancto von Singenberger, 4 vocum. Sonst habe ich noch als Solorepertoire 6 Choralmessen (vatic.), eine von Stein, eine von Bill, eine für 2 Männerstimmen von Bordèse (etwas ganz Toll-Französisches), eine 3stimmige von Gounod (gut), Missa III und IV für 2 gleiche Stimmen von Haller. Für großen Männerchor (vom reichsdeutschen Gesangverein): Haller III, Molitor, Wabrinsky 'und die beste von Weje, unserem Gesangvereins-Dirigenten; 2 Requiem für Solostimmen. — Solange Herr Weinzorn (ein elsässischer Lehrerleutnant) Organist war, konnten wir immer streng liturgisch singen; jetzt aber, da Adling nicht so gut in Musik steht um den Choral aus dem Graduale zu begleiten, müssen wir's machen, so gut's eben geht. Jedenfalls haben die Barnauler Katholiken noch nie so gute Kirchenmusik gehört wie zur Zeit der Kriegsgefangenen. Jeden Sams-, Sonn- und Feiertag singe ich allein die vollständige liturgische Tagesvesper nach dem vatic. Vesperale." — Als Chorregent bezieht der schwäbische Kriegsgefangene monatlich 40 Rubel, die nun auf 75 aufgebessert wurden. Seine 40 aber hätten ihm viel weiter gereicht, denn die 75. Damals kostete das Pfund (= 400 g) Butter 80 Kopeken, jetzt (das heißt am 26. Okt.) 30 Rubel. Sein Kantorat scheint ihm aber schon manchen „guten Tag" verschafft zu haben. So war er einmal von einer polnischen Familie eingeladen, wobei aller Luxus der russischen Tafel aufgeboten wurde. Ein kleiner Kater sei das Nachspiel gewesen. „Doch kommt es," glaubt er zur Beruhigung der Eltern beifügen zu sollen, „ja gerade nicht jeden Tag vor!" — Trotz alledem aber sehnt sich der „magister choralis" sehr nach der Heimat. Und am 31. Okt. klagt er: „Es glauben sehr viele Leidensgenossen, daß wir unsere Heimat erst wieder sehen werden, wenn eventuell nach Jahrzehnten Ruhe und Friede es uns gestatten, sie auf eigene Faust aufzusuchen. . . . Aber einstweilen wollen wir auf den Herrgott auch noch ein bißchen hoffen." —

Möge dies Gottvertrauen, unterstützt durch die Fürbitte der heiligen Cäcilia nicht zuschanden werden!

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereinskatalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Cordes, Johannes,** Orgelbegleitung für die Komplet an Sonn- und Feiertagen. Mit Vor- und Zwischenspielen. Junfermann, Paderborn. ℳ 3.—.

In diesen Blättern (1918, Seite 29 ff.; 1919, S. 18 f.) hat Pfarrvikar Moenig in Elpe wiederholt die Komplet als liturgischen Volksgottesdienst empfohlen. Im Zusammenhang mit den dort geäußerten Gedanken hat der tüchtige Paderborner Domorganist J. Cordes diese Orgelbegleitung herausgegeben (vgl. Cäcilienvereinsorgan, 1919, Seite 19). Sie ist geeignet, die angedeuteten Bestrebungen zu fördern, und verdient auch wegen ihres musikalischen Gehaltes beachtet zu werden.

2. **Koch, Markus,** Op. 49. Totenfeier. Trauerode auf die gefallenen Krieger. „Weinet still." Dichtung von Lothar Meilinger, für dreistimmigen Frauen- oder Knabenchor mit Klavierbegleitung. Verlag Leuckart, Leipzig. Preis der Klavierpartitur ℳ 1.20; Chorpartitur ℳ 0.25.

Ein innig empfundener Satz von mittlerer Schwierigkeit. Es liegt Wärme und Kraft darin. Für die Kirche ist die Komposition nicht bestimmt. Und nur gutgeschulte Chöre werden ihren musikalischen Sinn restlos fassen.

3. **Kromolicki, Dr. J.,** Florilegium cantuum sacrorum. 52 lateinische, klassische, leicht ausführbare Motetten für vierstimmigen gemischten Chor aus der Chormusik mehrerer Jahrhunderte für die Bedürfnisse des ganzen Kirchenjahres ausgewählt, für praktischen Chorgebrauch eingerichtet, mit historischer Einführung, Übersetzungen, Anmerkungen und Literaturnachweisen versehen. Verlag Anton Böhm und Sohn, Augsburg.

Der Herausgeber wollte eine inhaltlich möglichst vielseitige Sammlung leichter Motetten aus der ganzen Zeit der geistlichen Chormusik „seit der ersten großen Blüte der Polyphonie bis an die Schwelle unserer Tage" zusammenstellen. Um es gleich zu sagen: die nach diesem Gesichtspunkte hier ausgewählte „Blumenlese" wertvoller Motetten ist ganz vortrefflich. Sie erhebt sich sachlich und formell über den Durchschnittsgrad der „Motettensammlungen", mit denen wir seit einigen Jahrzehnten vielfach beglückt wurden. Am ehesten erinnert sie an die vortrefflichen Sammlungen von Haller (Exempla polyphoniae ecclesiasticae, Carmina ecclesiastica), Geßner, Bäuerle.

Die 52 Nummern sind nach den Textanfängen alphabetisch geordnet, anfangend mit dem Adoramus te Christe von Clemens non Papa und schließend mit dem Voce mea von Croce. Ein systematisches Inhaltsverzeichnis gibt Aufschluß darüber, bei wie zahlreichen kirchlichen und überhaupt religiösen Anlässen die Sammlung verwendet werden kann. In der Hauptsache sind es Vertreter der katholischen Kirchenmusik, die in der Sammlung zu Wort kommen; einige protestantische Komponisten finden sich darunter mit (ebenfalls lateinischen) Texten.

Es ist hier nicht der Ort hervorzuheben, daß hie und da in bezug auf die Auswahl, die Redaktion und die Textübersetzung meine Auffassung von der des verehrten Herausgebers abweicht. Jedenfalls verdient die sorgfältige Zusammenstellung und Herrichtung dieser A-cappella-Sätze Lob. H. Müller.

Digitized by Google

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1920, 1: Magnifikat. Liste von Orgelbaufirmen und selbständigen Orgelbauern.

2. Gregorius-Blatt (Düsseldorf) 1920, 2: Notizen zum deutschen Kirchenliederschatz. (L. Bonvin S. J.) — Der „Glottisansatz", ein Stärkungs- und Heilmittel? (A. Menne.) — Zur Erwiderung. (J. Mölders.) — Fünfzig Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein. (W. Kurthen.)

3. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1920, 2: Maria-Lichtmeß-Gedanken. — (W. K.) — Ein „verborgener Schatz im Acker". (S.) — Zur inneren Erneuerung der Kirchenchöre. (Prill.) — Aus meiner Praxis. Die am häufigsten vorkommenden Fehler beim Vortrag des deutschen Kirchenliedes und ihre Abstellung. (A. Wiltberger.)

4. Monatsschrift für Schulgesang (Essen) 1919, 11: Empfindungs- und Auffassungsintervalle. (Riemann.) [Schluß.] — Ein Vermächtnis des letzten Hugo Riemann. (H. Löbmann.)

5. Musica Divina (Wien) 1919, 11/12: Liturgia Emautina. (A. Schachleiter, O. S. B.) — Tote Musik. (E. Trolda.) [Schluß.] — Geistliche Musik im Kino. (R. Moißl.)

6. Musica Sacra (Regensburg) 1920, 2: Der Choral als Volksgesang. (B. Ziegler.) — Ein Gebot, gegen das oft gesündigt wird. (K. Ueter.)

7. Der katholische Organist (Duderstadt) 1920, 2: Joseph Rheinbergers Messen in liturgisch ergänzter Ausgabe. (J. Renner.) — Joseph Rheinberger. (H. Sebastian.) — Der „Allgemeine Deutsche Organistenverein" und seine Umbildung.

8. La Tribune (Paris) 1920, 1: Les instruments de musique dans l'Ancien Testament. (A. Gastoné.) — De Rouen à Tourcoing; l'Association générale pour la musique d'église. (F. Rangel.) — Une poésie de Guillaume Crétin. (J. Pegrot.) — Ouelques témoins du passé liturgique des Églises de Lille. (P. Bayart.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereins-Katalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

I. Bücher und Schriften:

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

1. Weinmann, Dr. Karl, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik. Eine historisch-kritische Untersuchung.

II. Musikalien:

Böhm & Sohn, Augsburg.

2. Kromolicki, J., Florilegium cantuum sacrorum. 52 lateinische, klassische, leicht ausführbare Motetten für vierstimmigen gemischten Chor aus der Chormusik mehrerer Jahrhunderte für die Bedürfnisse des ganzen Kirchenjahres ausgewählt, für praktischen Chorgebrauch eingerichtet, mit historischer Einführung, Übersetzungen, Anmerkungen und Literaturnachweisen versehen. Partitur ℳ 8.40.

F. E. C. Leuckart, Leipzig.

3. Dedekind, Arnold, Op. 14, Nr. 2, „Gib Frieden hienieden" von Franz Kellert. Partitur und Stimmen (je ℳ 0.20) ℳ 1.40.

4. Gulbins, Max, Op. 98, Sonate Nr. 5 in Es-Dur (Kriegssonate) mit Trompeten, Posaunen, Pauken und Knabenchor nach Belieben. Partitur ℳ 4.—; Instrumentalstimmen je ℳ 0.30.

5. Hielscher, Paul, Op. 12, Geistliches Lied: „Zu dir, o Herr, im fromm Geloben". Für eine Singstimme und Orgel (Harmonium) oder Pianoforte. Preis ℳ 1.—.

6. Koch, Markus, Op. 49. Totenfeier. Trauerode auf die gefallenen Krieger. „Weinet still". Dichtung von Lothar Meilinger für dreistimmigen Frauen- oder Knabenchor mit Klavierbegleitung. Preis der Klavierpartitur ℳ 1.20; Chorpartitur ℳ 0.25.

7. Meuerer, Johannes Georg, Op. 65. Missa pontificalis F-Dur für gemischten vier- und mehrstimmigen Chor (mit Soli) und Orchester (Orgel ad libit.). Klavierpartitur ℳ 3.—; Chorstimmen (je ℳ 0.45) ℳ 1.80; Orchesterstimmen ℳ 7.50; Orgelstimme ℳ 1.50.

8. — — Op. 74. Missa brevis i. honor. B. M. V. in monte für gemischten Chor, Streichorchester und obligater Orgel. Partitur (Orgelstimme) ℳ 3.—; Streichquintettstimmen (je ℳ 0.60) ℳ 3.—; Chorstimmen je ℳ 0.40.

9. Michálek, F., Zwei Stücke (In Memoriam [Herzlich tut mich verlangen], Choralvorspiel-Fantasie) für Orgel. Preis ℳ 1.50.

10. Rüdinger, Gottfried, Op. 32. Messe in D für Sopran, Alt, Bariton und Orgel. Orgelpartitur ℳ 3.—; Chorstimme (je ℳ 0.50) ℳ 1.50.

11. Schattschneider, A., Arioso für Violine und Orgel. Preis ℳ 1.50.

Digitized by Google

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich**, Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute! * Reine Haupt- und Nebentöne!
Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Soeben ist erschienen: **Soeben ist erschienen:**

Peter Griesbacher

Bruckners Te Deum

Studie

8°. 172 S. Text, 24 S. Musikbeilagen und 4 Tabellen. Gebunden Mk. 15.—

Führer

8°. 48 Seiten. In Umschlag Mk. 2.50

Bruckners Te Deum, bei dessen mit großen Mitteln inszenierten Aufführung am 26. Mai 1892 in Cincinnati die dortige Presse an der überwältigenden Tonschöpfung ungewöhnliche künstlerische Qualitäten fand, wird mit vollem Rechte das „große" genannt. Gleich den Titanenschöpfungen der Beethovenschen Missa solemnis und der Bachschen „hohen Messe" steht es einzig da, und es gibt nichts, was man ihm an die Seite stellen könnte. Es ist das „große" Te Deum, dessen wunderbare Offenbarungen durch Peter Griesbachers Forschung dem Musikfreund u. Kenner hiemit erschlossen werden.

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger

kathol. Kirchenmusikhandlung

in **Regensburg**, Ludwigsstrasse 5.

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin.

Bitte genau auf Firma zu achten.

Digitized by Google

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

1920 4./6. Heft

1920 4./6. Heft

55. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik“ Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Mitterer-Feier . . . . . Seite 17
Stiftskapellmeister Basilius Breitenbach O. S. B. (Einsiedeln) † . . . . . Seite 18
Dr. Wilhelm Widmann: Ein Domchor vor und während der Kriegszeit . . . Seite 21
P. Cölestin Vivell O. S. B.: Die Verse des Offertoriums „Benedictus qui“ . . . Seite 24
Über die Abläße beim Vortrag der Lauretanischen Litanei . . . . . Seite 26
G. Seipelt: Raum und Ton . . . . . Seite 27
Johannes Hatzfeld: Die Bezirksorganisationen des Cäcilienvereins, ihre Aufgaben und die Wege zu deren Lösung . . . . . Seite 28
Vereins-Chronik . . . . . Seite 30
Aus Zeit und Leben . . . . . Seite 31
Aus dem Verlage . . . . . Seite 32

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 4 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 60 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Mitterer-Feier.

Der in allen kirchenmusikalischen Kreisen hochverehrte und beliebte Domkapitular Msgr. Mitterer (Brixen, Südtirol), stellvertretender Vorsitzender des Allgemeinen Cäcilienvereins, konnte vor kurzem seinen 70. Geburtstag begehen. Dazu wünscht ihm die große Schar seiner Freunde und Verehrer wie der gesamte Cäcilienverein von herzen Glück und Gottes Segen. Ad multos, multos annos!

Aus Anlaß dieses Tages fand in Brixen eine „Mitterer-Festakademie" statt; die „Brixener Chronik" berichtete darüber unter dem 20. Mai 1920 folgendes:

„Am 2. Februar 1920 waren es 70 Jahre, daß in einem kleinen Dörfchen des Pustertales, in St. Justina, ein Bauernbüblein zur Welt kam. Das ist dann im Laufe der Zeit zu einem der bedeutendsten Reformatoren auf kirchenmusikalischem Gebiete geworden und überall in der großen Welt, wo von Kirchenmusik die Rede geht, wird der Name Ignaz Mitterer mit Bewunderung genannt.

Eine kleine Feier, so recht dem gemütvollen, bescheidenen Charakter des Komponisten entsprechend, sollte nun am 19. Mai im Kassianeum stattfinden, dessen Zöglinge Mitterer durch 32 Jahre unterrichtete. Und eine glänzende Festakademie, doch immer umwoben von dem Zauber, den eine Familienfeier verbreitet, ist daraus geworden! Denn alles, was dem Gefeierten als Künstler, als Schriftsteller, als Priester, Schüler oder sonstwie nähergekommen ist, war Mittwoch, den 19. Mai, an der Stätte seiner segensvollen Wirksamkeit, im Kassianeum, erschienen, um dem Genius jenes Mannes seine Huldigung darzubringen, der allen in so selten schlichter Größe erscheint.

Zur Festakademie waren Notabilitäten, Honoratioren und Festgäste aus allen Kreisen der Stadt und aus weiter Ferne erschienen. Geistlichen und weltlichen Standes! Wir erwähnen hier nur die hochw. Herren Kapitelvikar Dr. Franz Schmid, Stiftsprälat Haller aus Neustift, Regens Dr. Franz Hilber, Generalsuperior Pater Nachbaur, Exzellenz Baron Schönberg, Graf Ledochowski, Herrn Max Nutt, ungemein zahlreiche Angehörige des Welt- und Ordensklerus, Lehrpersonen aus allen Instituten, Ärzte, Anwälte, Beamte, Kauf- und Geschäftsleute usw.

Kurz nach 5 Uhr erschien Msgr. Mitterer in der Versammlung, stürmisch begrüßt, während sich der Vorhang erhob und das Bildnis des Gefeierten sichtbar wurde, umrahmt von Blumengewinden, inmitten von Blumen und prächtigen Dekorationen. Neuer, brausender Beifall! Theol. G. Oberkofler tritt an die Rampe vor und spricht begeistert und begeisternd den von ihm verfaßten herrlichen Prolog. Das waren Verse voll Feuer und Kraft und Mark! Der Beifall, den sie fanden, legte sich erst, als sechs Geiger erschienen waren und unter Begleitung am Klavier, ebenfalls durch einen Studenten, einen Marsch von Julius Gottlöber präzis zum Vortrag brachten.

Es kam die Festrede. In scharfen Strichen legte hochw. Herr Domchordirektor Pius Goller die Bedeutung Mitterers als Komponist geistlicher und weltlicher Musikwerke dar, zeichnete er den Reformator auf kirchenmusikalischem Gebiete. Die Rede, die Mitterer auch als Lehrer und als Verfasser von heiteren Liedern schilderte, und die offensichtlich von aufrichtiger Verehrung des Schülers für den Meister und väterlichen Freund zeugte, wurde öfters mit stürmischen Zurufen belohnt.

Die folgenden vier Werke Mitterers, die zur Aufführung gelangten, illustrierten nun gleichsam die Worte des Festredners und das Wesen des Komponisten.

Die herrliche, von Dr. August Lieber verfaßte Dichtung, deren Text heute vielleicht noch zeitgemäßer wie vor Jahrzehnten anmutet: „Der Tiroler Adler", fand in Mitterer, der hier die bekannte prächtige Kantate schuf, einen ebenbürtigen Partner. Das fühlte man ordentlich, wie stolz und sieggewohnt das Wahrzeichen Tirols, sein roter Adler, auch durch Stürme segelt, und gewaltig griffen die Töne ans Herz, als der Meister den König der Lüfte in dräuendem Zorn zeigte. Im gemischten Chor „Das Meteor" wurde Mitterer wieder als Naturschilderer und Stimmungsmaler trefflich zur Geltung gebracht. Geradezu Aufsehen aber erregte die vollendete Form, in der man im Kassianeum des Gefeierten berühmt gewordenen Männerchor: „Der Tod des großen Pan" in der wuchtigen

Digitized by Google

Sprache Adolf Pichlers vorführen konnte. Das Werk wurde 1887 komponiert und kam in Brixen unseres Wissens 1889 und vor 27 Jahren im Vinzentinum unter Entfaltung eines ziemlich bedeutenden Apparates zur Aufführung. Damals wirkten der Brixner Männergesangverein, die Theologen des Vinzentinums, das Kassianeum und viele andere Sänger unter Meister Mitterers persönlicher Leitung mit und verhalfen dem Tonwerk zu einem durchschlagenden Erfolg vor einem auserlesenen Publikum, das sich zu Ehren des Bischofsjubiläums Papst Leos XIII. 1893 im festlich geschmückten Parsifal-Saale des Instituts versammelt hatte. Heute waren es nur die Kassianisten allein, allerdings unter Mitwirkung von Theologen und unter Teilnahme des Bozener Pfarrchor-Dirigenten Karl Koch, eines Schülers Mitterers, dessen Meisterschaft am Klavier ja bekannt ist. Aber Chordirektor Goller brachte auch dieses tongewaltige Werk mit seiner Schilderung von düsterer Angst und Not der Heidenwelt zur Zeit des Todes ihres großen Pan und des Jubels ob des Aufleuchtens der Morgensonne des Christentums so vollendet zur Aufführung, daß Propst Mitterer ganz spontan und freudig erregt dem Dirigenten, dem Klaviermeister und den Sängern herzlich zu danken sich veranlaßt fühlte.

Nach einem Licht und Sonne verbreitenden „Frühlingsfestmarsch", der den Studenten so recht auf den Leib geschnitten und aus ihren Herzen zu kommen schien, schloß die allen unvergeßlich bleibende Ehrung des heutigen Domkapitulars, der zum Schluß noch in launiger Weise unter jubelnden Zurufen der ihn aufrichtig verehrenden Zuhörer der Freude Ausdruck gab, die man ihm anläßlich der Vollendung der 70 Jahre bereitete, wegen deren er persönlich kein Verdienst habe, sondern Gott dem Herrn die Ehre lassen müsse.

Propst Mitterer — als solcher erwarb er sich den Lorbeer der Kunst — hat ein Leben angestrengter, erfolgreicher und anerkannter Arbeit hinter sich. Es war in allem der Verherrlichung des Schöpfers geweiht. Möge ihm der gütige Gott noch eine recht lange Reihe von Jahren in Gesundheit und geruhiger Arbeit schenken!

Heinrich Richter."

Stiftskapellmeister Basilius Breitenbach O. S. B. (Einsiedeln) †.

Am 23. Juli 1920 starb, mit den hl. Sterbesakramenten versehen, der hochwürdige P. Basilius Breitenbach, Kapellmeister im Benediktinerstifte Einsiedeln. Gebürtig war er aus dem Kanton Aargau; als der Herr ihn aus dem Leben abrief, stand er im 66. Jahre seines Alters und im 40. Jahre seines Priestertums. Einem uns freundlichst zur Verfügung gestellten Nekrolog entnehmen wir die nachstehende Zeichnung seines gesegneten Lebens und Wirkens.

Unmittelbar vor Schluß des Schuljahres durcheilt die schmerzliche Kunde das Kloster: Pater Basilius ist gestorben! Wahrlich eine schmerzliche Botschaft, überraschend zugleich für alle jene, die es nicht mit ansehen mußten, wie der sonst noch rüstige Mann seit bald vier Monaten vom Fieber — die Folge eines hartnäckigen Lungenleidens — langsam dahingerafft wurde. Noch am Ostersonntag hatte P. Basil mit gewohnter Energie den Taktstock geführt, niemand hätte geahnt, daß es zum letztenmal wäre! Am Abend des gleichen Tages legte er sich, nachdem er noch alle Anordnungen für den kommenden Tag getroffen, fiebernd, übermüdet von den Anstrengungen der Karwoche, früher als sonst zu Bette. Das Fieber verließ ihn nicht mehr, es zehrte seine Kräfte zusehends und führte am 23. Juli abends kurz vor 10 Uhr unerwartet rasch den Tod herbei.

Mit P. Basilius ist einer der Stillsten und Anspruchslosesten aus unserem Kreise geschieden. Dennoch wird sein Hingang noch lange aufs tiefste empfunden werden. Denn was dieser gottbegnadigte Künstler, dieser hingebende Lehrer und unermüdliche Arbeiter, diese liebe, goldlautere, treueste Seele uns, dem Stifte, und vor allem der Schule gewesen, das läßt sich in den wenigen Zeilen, die hier in letzter Stunde dem Jahresberichte noch beigelegt werden können, auch nicht von fern andeuten.

Karl — so hieß P. Basil mit seinem Taufnamen — wurde am 1. April 1855 zu Muri, Kt. Aargau, geboren. Sein Vater war J. H. Breitenbach, ein tüchtiger Musikkenner und selber Komponist, später Musik- und Gesanglehrer am aargauischen Lehrer-

Digitized by Google

seminar in Wettingen. Mit 13 Jahren kam Karl als Sängerknabe an unsere Stiftsschule. Seine tiefe, echte Frömmigkeit im Verein mit seiner damals schon klar zutage tretenden Veranlagung für die Musik verschafften ihm — als einzigem von acht Kandidaten — nach der sechsten Gymnasialklasse den Eintritt in unsere Klosterfamilie. Er legte am 5. September 1875 die einfachen Gelübde ab und erhielt da — es war die erste Profeß unter der Regierung von Abt Basilius Oberholzer — den Namen Basilius. Als Frater absolvierte er noch die beiden Lyzealkurse.

Nach vollendetem Theologiestudium und nach Ablegung der feierlichen Gelübde wurde Frater Basil für kurze Zeit nach Gmunden in Oberösterreich geschickt, um dort von Joh. Ev. Habert, einem tüchtigen Meister im Musikfach, weitere Ausbildung in der Harmonielehre, im Kontrapunkt und im Orgelspiel zu erhalten. Bald nach seiner Rückkehr, am 5. September 1880, wurde er zum Priester geweiht und vierzehn Tage später brachte er Gott sein erstes hl. Meßopfer dar. Schon der nächste Monat brachte ihm die Ernennung zum Vizekapellmeister, der 27. März 1882 (der Todestag des P. Ursus Jeker, seines Vorgängers im Amt) die Ernennung zum Kapellmeister des Stiftes. In dieser Stellung verharrte P. Basil bis zu seinem Tode.

Wer will die Arbeit ermessen, die P. Basil in dieser sorgen- und dornenvollen Stellung in einem langen Zeitabschnitt von 38 Jahren geleistet hat? Nur wer mit dem intensiven Musikbetrieb unseres Klosters vertraut ist, wird den richtigen Maßstab zur Bewertung seiner Leistungen gewinnen. Ihm oblag die Sorge für alle kirchlichen Aufführungen der Figuralmusik und für die meisten, zum Teil im größern Stile angelegten Aufführungen weltlichen Charakters, wie sie von jeher an unserer Stiftsschule üblich sind. Er leitete die Proben und während der größten Zeit seiner Amtsdauer auch fast sämtliche Aufführungen. Er hatte, persönlich oder durch andere, für Bestand und Nachwuchs im Sänger- und Orchesterpersonal zu sorgen. Seine natürliche Bescheidenheit leistete ihm hierin nicht unwesentliche Dienste. Galt es doch in erster Linie, die vorhandenen musikalischen Kräfte zusammenzuhalten und sie zu freudigen und opferwilligen Mitgliedern der Kapelle heranzubilden. Das gelang P. Basil in hohem Maße. Er schätzte keine Kraft gering, sondern wußte eine jede an geeigneter Stelle dem Ganzen dienstbar zu machen.

Mit großem Eifer und außerordentlicher Geduld gab er sich jedes Jahr aufs neue der Ausbildung der Sängerknaben in der Gesangskunst hin. P. Basil war sich wohl bewußt, daß die kleinen Sänger eine große und schwere Arbeit zu leisten haben, und er suchte deshalb durch Milde und Güte ihre Sangesfreudigkeit zu wecken und wach zu halten, und ihnen die schwere Bürde verhältnismäßig leicht zu machen. Er sah es aus diesem Grunde nur äußerst ungern, wenn seine Schützlinge „ausnahmsweise" noch zu anderen Gesangsleistungen herangezogen wurden, oder wenn man unbedacht Anforderungen an sie stellte, die bei Berücksichtigung des Ganzen als übertrieben bezeichnet werden mußten. Die kleinen Sänger wußten es aber auch wohl, daß der gute P. Basil ein Herz für sie hatte, und manch einer von ihnen hat es ihm zeitlebens mit treuer, dankbarer Liebe vergolten.

In seiner Stellung als Kapellmeister fand P. Basil reichlich Gelegenheit, sich zum eigentlichen Musiker weiter zu entwickeln. Er war ein tüchtiger Klavierspieler und Organist und improvisierte auf der Orgel mit Leichtigkeit mustergültige Sätze. Er beherrschte die Violine, die Viola, und spielte in früheren Zeiten auch Cello. Sein Sinn für das Gediegene und Echte machte ihn selbst zu einem warmen Freunde vorab der klassischen Musik, ließ ihn aber auch mit verständigem Sinn das Schöne in modernen Meistern schätzen und lieben. Durch fleißige Kunstübung schon in den Jugendjahren und durch das noch eingehendere Studium, welches mit dem Einüben der verschiedensten Chor- und Instrumentalwerke notwendig verbunden war, bildete sich sein Geschmack und schärfte sich sein Urteil, so daß er als gewiegter Musikkenner mit sicherem Blick das für unsere Verhältnisse Passende auszuwählen verstand und auch von auswärts oft um Rat gefragt wurde.

Seine musikalischen Kenntnisse im Verein mit einer ausgesprochenen Begabung befähigten P. Basil auch vorzüglich zum Komponisten. Er brachte es mit der Zeit zu einer ungewöhnlichen Sicherheit im musikalischen Satz. Was er einmal ins reine geschrieben, das war fertig und bedurfte keiner weiteren Korrektur. Seine Kompositionen sind zum weitaus größten Teil Gesangskompositionen, meistens veranlaßt durch die Bedürfnisse des Augenblicks, teils weltlichen, teils geistlichen Inhalts, mit oder ohne Begleitung. Ihre Zahl ist auch nicht unbedeutend, die kleineren allein umfassen mehrere Foliobände. In den die Ge-

Digitized by Google

sänge begleitenden Instrumenten tritt eine überraschend große Mannigfaltigkeit der Kombinationen auf. P. Basil wußte sich eben auch hier den jedesmal vorhandenen Kräften anzupassen, was wieder den Vorteil mit sich brachte, daß er nach und nach mit der Klangwirkung, der Eigenart, der Leistungsfähigkeit, aber auch mit den Tücken der meisten Instrumente vollständig vertraut wurde. Fast alle seine Kompositionen zeichnen sich aus durch Tiefe und Ursprünglichkeit der Empfindung, viele der weltlichen, besonders jene der ersten Periode, durch einen kindlichen, oft schalkhaften Zug: man merkt aus ihnen sofort den „Basili" heraus. Die kirchlichen Kompositionen sind getragen von hohem Ernst und tiefer, religiöser Weihe, einige von ihnen sind von ergreifender, ja erschütternder Wirkung, so vorab die Improperien und Responsorien der Karwoche. — Selbst jene seiner vielen Freunde und Verehrer, die mit den Kompositionen P. Basils seit langem vertraut waren, waren erstaunt, als er 1914 seine vieraktige große Oper „Diokletian" zur Aufführung brachte: bis jetzt hatte man nur den „Basili" gekannt, jetzt erkannte man den — Meister! Denn als ein Meisterwerk darf diese größte und bedeutendste seiner Schöpfungen wohl ohne Übertreibung bezeichnet werden. Sie erntete nicht bloß bei Laien, sondern auch bei gewiegten Fachmännern begeisterten Beifall.

Wer P. Basil bei seinem Tagewerk zu beobachten Gelegenheit hatte, mochte oft den Eindruck haben, sein Leben zehre sich in Kleinigkeiten auf. Was leistete P. Basil nicht noch alles neben der eben skizzierten Tätigkeit! Wie viele Stunden seines Lebens brachte er zu beim Violin-, beim Klavier- und Orgelunterricht! Wie viel Zeit mußte er verwenden für das Aufsuchen, das Umändern oder Einrichten von Musikstücken, für das Kopieren von Stimmen! Wie viele „kleine", aber oft sehr zeitraubende Gefälligkeiten leistete er auswärtigen Bittstellern! Wie viele Stunden der Nachtruhe opferte er, immer freudig, als Vizepräses des katholischen Gesellenvereins! Gewiß Kleinigkeiten! Aber die Treue im Kleinen war es, die ihn zu Großem führte! Und seine Treue im Kleinen entsprang auch Großem: seiner Liebe für seinen Beruf, Hüter zu sein einer hehren Kunst an der einsiedlischen Gnadenstätte, als ein bevorzugter Diener Mariä, — ein Benediktiner in seinem ganzen Wesen. Ein Benediktiner auch in dem Sinne, daß seine Interessen sich nicht kleinlich auf sein engeres Arbeitsgebiet beschränkten: für alles Schöne und Große in Kunst und Natur hatte er ein offenes Auge und ein empfängliches Herz. Die ausführlichen und interessanten Berichte, die er in zahlreichen Heften über seine Reisen nach Rom, Köln usw. hinterließ, legen hiefür ein sprechendes Zeugnis ab.

Wer nicht Gelegenheit hatte, unsern P. Basilius auch bei fröhlichen Anlässen im Kreise seiner Mitbrüder oder seiner Verwandten und Freunde zu beobachten, kannte nicht den ganzen Mann. Wie heiter konnte er sein, voll schalkhaften Humors, aber dabei einer jener Seltenen, denen nie, aber auch gar nie ein Wörtchen entschlüpft, das irgend einem wehe tun könnte — eine Seele ohne jedes Arg und Falsch!

Wir haben schon darauf hingedeutet, wie innig P. Basilius die allerseligste Jungfrau Maria verehrte. Ihr galt sein Dienst, in den innigsten seiner Lieder hat er sie gefeiert, mit ganz besonderer Vorliebe las er die hl. Messe zu Füßen ihres Gnadenbildes. Dürfen wir uns da wundern, daß die einsiedlische Gnadenmutter ihren treuen Diener gerade am Oktavtage ihres Festes zu sich genommen? Nicht umsonst hat er mit dem Dichter gesungen:

„O Maria, meine Liebe!
Denk' ich recht im Herzen dein:
Schwindet alles Schwer' und Trübe,
Und wie heller Morgenschein
Dringt's durch Lust und ird'schen Schmerz
Leuchtend mir durchs ganze Herz . . . .

Wenn die Menschen mich verlassen
In der letzten stillen Stund',
Laß mich fest das Kreuz umfassen.
Aus dem dunklen Erdengrund
Leite liebreich mich hinaus,
Mutter! in des Vaters Haus." (Eichendorff.)

R. I. P. P. A. G.

Digitized by Google

Ein Domchor vor und während der Kriegszeit.

Von Dr. Wilhelm Widmann, Domkapellmeister, Eichstätt.

Schon lange hätte ich gerne über meine Domchorverhältnisse referiert, aber ich hatte oft nicht Zeit, und manchmal unterließ ich es, weil ich mir die Frage Cui bono, wer hat davon einen Vorteil? negativ beantwortete. Bei längerer Überlegung aber sagte ich mir, daß der eine oder andere Leser vielleicht doch in meinen Verhältnissen ein Bild der seinigen finden werde, und das allein wäre schon Grund genug zu eingehender Berichterstattung nach dem bekannten Spruche von geteiltem Leide und von geteilter Freude.

Mein Domchor vor dem Kriege. Das Jahr 1913 brachte die Reform des Brevieres und damit die Änderung der Sonntagsmesse. Von da ab sind bekanntlich die de ea, d. h. die Messen vom Sonntag die Regel, die Messen von Heiligen die Ausnahme geworden, während es vorher umgekehrt war. Das brachte ein erhebliches Mehr an Arbeit, da ich aus jahrzehntelanger Erfahrung an dem Grundsatze festhalte, keinen Choral singen zu lassen, der nicht gründlich geübt oder wenigstens von früheren Proben her so bekannt ist, daß er ohne Wagnis beim Gottesdienste gesungen werden darf. Und selbst wenn ein Choralgesang fast auswendig sitzt, so verhält sich eine chorale Aufführung ohne neue Probe zu einer frisch geprobten wie altgebackenes Brot zu frischem. Auch meine eigene Vorbereitung für die neuen Sonntagsgesänge nahm viel Zeit in Anspruch. Man muß nämlich wissen, daß wir lauter levitierte Ämter haben; daher ist ein gesungenes Graduale notwendig. Nun ist allerdings richtig, daß die Gradualmelodien sich vielfach wiederholen, ebenso die Allelujas mit ihren Versen. Trotzdem müssen sie jedesmal sorgfältig geübt werden. Aber ich glaube sagen zu dürfen, daß die Gesänge allmählich geläufig geworden sind, wenn ich auch andrerseits heute noch, also nach vielen Jahren, sagen muß, daß nur selten ein Graduale so gesungen wird, daß ich eine ganz ungetrübte Freude daran habe. Es liegt auf der Hand, daß das mehrstimmige Repertorium zurückstehen mußte, indem einerseits nur wenige neue Messen dazu kamen, (Palestrinas vierstimmige Missa Regina cœli, Haßlers fünfstimmige Missa Ecce quam bonum, beide von mir redigiert), andrerseits manche Repertoriumsmesse verschwand. Zudem kriselte es 1913/14 in Sopran und Alt. Doch es ging wieder aufwärts, und im Frühjahr 1914 hatte ich nicht nur so ziemlich das ganze Kirchenjahr, alle Wechselgesänge im Chore befestigt, sondern auch zwei ganz respektable Aufführungen der „Jahreszeiten" von Haydn fertig gebracht. Da kam der Krieg, und er züngelte auch gleich am Männerpersonal herum — einige junge Männer mußten einrücken, andere folgten. Während der Mobilmachung waren auch Sopran und Alt vielfach außerhalb der Kirche in Anspruch genommen. Das Kriegspontifikalamt am 9. August 1914 ließ ich — gegen den ausgesprochenen Wunsch von oben — choraliter singen. Immer mehr Männer forderte der Krieg. Trotzdem schien der Chor einer neuen Blüte entgegenzugehen. Es kamen nämlich in verschiedenen Abteilungen Scharen von Verwundeten hieher. Ich erhielt die Erlaubnis, die Lazarettsäle nach sangeskundigen Kranken abzusuchen. Indes der positive Erfolg war Null, wohl aber mußte ich manche demütigende und verletzende Bemerkung einstecken. Schon damals — 1915 — waren die heimkehrenden Krieger in bezug auf Religiosität nicht mehr, was die ausziehenden gewesen waren. Erst später 1917/18 wurden einige Verwundete, die zur Rekonvaleszenz lange hier waren, eifrige Mitglieder des Chores. Von anderer Seite winkte Hilfe: aus dem Rekrutendepot, das hier in Perioden immer wieder aufgefüllt wurde. Im Sommer 1915 war ich so glücklich, die sechsstimmige Missa Alma Redemptoris von Palestrina wieder aufführen zu können, wobei Tenor und Baß zum größeren Teil aus solchen Rekruten gestellt wurden. Und daß ich's gleich sage: der 𝄢-Schlüssel auf der dritten Linie in den Bässen und der sogenannte Altschlüssel im Tenor und die Transposition machten ihnen gar keine Schwierigkeiten, wohl weil sie mir keine machten. Aber diese Rekruten mußten nach und nach ins Feld; es kamen immer jüngere Leute herein, meistens Protestanten; und diese waren viel mehr sangesunkundig als die Katholiken. Ich tat wohl auch Schritte, um vom Bischöflichen Seminar einige Hilfe zu bekommen, wenigstens einige Gymnasiasten, die noch nicht in den Krieg hatten einrücken müssen, oder die bulgarischen Priester, die zu Hause bereits in der Seelsorge gewesen waren und jetzt studienhalber hier waren und im Seminar wohnten. Ich hoffte um so mehr, als der Seminargottesdienst an Sonntagen schon geraume Zeit sistiert war und die Seminaristen stets das Domamt besuchten. Allein von dort bekam ich auch nicht einen Mann. Ende Januar 1918 waren an Werktagen um $^1/_2$9 Uhr an zwei Tagen Requiem. Ich hatte gar keine Männer. Da erbarmte sich meiner der weltliche Gymnasialrektor Studienrat Dr. Englert; er dispensierte einige Gymnasiasten (Stadtschüler) vom

Digitized by Google

Unterricht, so daß ich doch wenigstens das Choralrequiem mit gemischten Stimmen singen lassen konnte. Auch seitens der Lehrerbildungsanstalt fand ich Entgegenkommen: Herr Seminardirektor Eichhorn stellte mir so ziemlich alle vier Wochen die oberen Kurse auch für Proben zur Verfügung. Das gab dann immer Festaufführungen. Auch aus der Beamtenwelt bin ich einem Herrn zu stetem Danke verpflichtet: Herr Oberlandesgerichtsrat Schinagl von hier war sehr lange Zeit nach Weißenburg abgestellt, kam aber fast jeden Sonntag hieher, um mich nicht im Stiche zu lassen. Ein Hauptmann in Grafenwöhr richtete die Urlaube seiner Soldaten so ein, daß ich auf Festtage, besonders auf Weihnachten einigermaßen versorgt war. Auch Studenten, die in Ferien waren, halfen treulich mit. Aber oft waren die Tage böse: im Hochamte kaum zwei einzige Mann! Und dieser Zustand dauerte jahrelang! Natürlich gab's auch im Organistenposten Krisen über Krisen. Der erste kam bald in den Krieg, der zweite folgte. Ich richtete mich in der Voraussicht des Kommenden schon früh auf eine Dame ein; sie half eine Zeitlang aus, wurde leidend, kam von hier fort. Einem weiteren Herrn waren die Proben, namentlich die Choralproben zuwider; dann half Herr Assistent Knörl von der Lehrerbildungsanstalt aus, bis ich ein anderes Fräulein, M. Luise Lang, in die Geheimnisse der Harmonielehre und in die Höhen und Tiefen der Orgel wenigstens notdürftig eingeführt hatte. Das sah ja recht primitiv aus, hatte aber trotzdem seine künstlerische Bedeutung. Ich machte nämlich mit Fräulein Lang alle Vorspiele zu den Introitus, Offertorium usw., indem wir Motive aus den unmittelbar folgenden Kompositionen nahmen. Diese wurden schriftlich so bearbeitet, wie es dem jeweiligen Können der Organistin entsprach. Und wer mit Verstand aufmerken konnte, der wußte von Sonntag zu Sonntag genau, wie weit wir in der Musiklehre gekommen waren. Das gab ein gar nicht uninteressantes Heft, und das Vorspiel und die sich anschließende Komposition waren einheitlicher und insoferne trotz ihrer Dürftigkeit besser als ein künstlerisch höher, aber mit dem Folgenden außer Zusammenhang stehendes Präludium. Und allmählich war auf meine Organistin absoluter Verlaß. Besonders in einem Punkte arbeiteten wir fest zusammen: im römischen Chorale. Wir sangen regelmäßig das Ordinarium choraliter, das ganze Kyriale Vaticanum wiederholt, dazu schaffte ich die zwanzig Choralkredos von Viadana an und verfaßte, wie zum Kyriale Vaticanum, so auch zu diesen Kredos eine Orgelbegleitung, deren Zweck war, einerseits die Dürftigkeit der für ein ganzes Kredo zu wenigen Melodien zu verdecken und das betreffende Glaubensgeheimnis (Weihnachten, Pfingsten usw.) ins rechte Licht zu stellen; und ich glaube diesen Zweck erreicht zu haben. Außerdem legten wir mehrstimmige Motetten von alten Meistern ein; mit wenigen Ausnahmen haben wir den ganzen Motettenband des ersten Jahrgangs der Musica divina von Proske gesungen. Ich stehe staunend und in tiefster Verehrung vor diesem herrlichen, genialen Manne. Was in bezug auf klassische Malerei Uffizi und Louvre sind, das ist in bezug auf die klassische Motette der Motettenband der Musica divina. Außerdem suchte ich bei Palestrina und besonders im Magnum opus musicum von Orlando di Lasso jene Nummern von 2–6 Stimmen aus, in denen die Männerstimmen, namentlich die Tenöre nicht geteilt sind; ich redigierte die zweistimmigen Motetten im Magnum opus, jene Strophen in Palestrinas Hymnenwerk, die für drei oder vier gleiche Stimmen geschrieben sind; gelegentlich, wenn ich mehr Personal bekam, sangen wir auch fünf- und sechstimmige Motetten von Orlando, z. B. Ubi est Abel, Christus resurgens, Surrexit pastor, Fratres nescitis, Cum essem parvulus, Pater peccavi, Fremuit spiritu Jesus, ganz monumentale Werke. Auf diese Weise war der Chor nicht übermäßig angestrengt, und er arbeitete sich in Literatur hinein und lernte kritisch urteilen wie vielleicht kein anderer. Was kann man beispielsweise lernen, wenn man die drei Veni sponsa Christi von Palestrina, Vittoria und A. Gabrieli in Musica divina kritisch probt! Wie konsequent ich vorging, mögen folgende Fälle beweisen. Für Ostersonntag 1917 hatte ich zum Pontifikalamte Palestrinas fünfstimmige Missa L'homme armé angesetzt. Am Karsamstag abends erfuhr ich, daß mein Tenorsolist am Sonntag vormittags Wache stehen mußte. Das machte mich nicht mehr scheu; wir sangen also die Missa solemnis VI aus Kyriale Vaticanum (Kyrie Deus sempiterne), die allein ein Schock Katalogsmessen aufwiegt, und Angelus Domini, vierstimmig von Anerio, Et respicientes, vierstimmig von Marenzio, und Christus resurgens, fünfstimmig von Orlando. Am Willibaldsfeste 1919 hätte ich gerne Qual donna aufgeführt. Aber zur gleichen Stunde hatten die Gymnasiasten und Realschüler, von denen einige hätten mitsingen sollen, ihren Schlußgottesdienst; die Lehrerseminaristen hatten in der Nacht zuvor ihren Abschiedskommers, waren also auch nicht zu haben. Auch andere Herren des Domchores waren verhindert. Daher ließ ich zum Pontifikalamte die Missa solemnis I aus Kyriale Vaticanum (Kyrie fons bonitatis) singen und legte einige vierstimmige Motetten ein. Nun hörte ich allerdings hinterher Stimmen und bekam sogar einen Brief des Unwillens darüber, daß ich

Digitized by Google

am Hauptfeste der Diözese, wo der Dom voll Leute ist, „bloß“ Choral singen lasse. Aber ich glaube, daß die Herrschaften, gleichviel, ob geistlich oder weltlich, die mich in meinen Chorbestrebungen gar nicht unterstützen, sondern, wenn es auf sie ankäme, mich wohlwollend zugrunde gehen ließen, jedes Recht mit- oder dareinzureden verwirkt haben. Und vom kirchenrechtlichen Standpunkt aus bin ich tadelfrei, wenn ich Choral singen lasse. In unseren Kapitelsatzungen ist mir die Pflege des cantus Gregorianus utpote vere ecclesiasticus zur besonderen Pflicht gemacht. Übrigens konstatiere ich, daß mir seit fast drei Jahrzehnten in mein Messenrepertorium von seiten meiner Vorgesetzten nicht mehr hineingeredet wird. Ich habe nie darauf bestanden, daß jeder mit meinen Intentionen durchaus einverstanden sein soll. Nur soll er dann nicht mit dem Autoritätsstecken zuschlagen, er möchte ihn sonst abschlagen und wäre für spätere, vielleicht wirkliche Ernstfälle wehrlos. — Da ich 1917 voraussichtlich für die Karsamstagmetten keinen Tenorsolisten haben sollte, hatte ich für diese Metten alle in Frage kommenden mehrstimmigen Responsorien so transponiert, daß ich ohne Tenorsolisten ausgekommen wäre. Wider Erwarten aber stellte sich der Tenorsolist ein, und ich konnte die gewöhnliche Tonlage einhalten. Oft haben wir Sätze, die wir sonst für Alt und Männerstimmen gesungen, für zwei Soprane, Alt und Bariton transponiert. Da sieht man so recht, wieviel die Kenntnis der Schlüssel und die Übung im Transponieren wert ist. Auch kann man mit solchen Transpositionen interessante kritische Klangstudien machen. Kurz, infolge des Krieges ist der Chor an Zahl geringer geworden, in künstlerischer Hinsicht aber ist er gewachsen. Und nach dem Kriege nahm er allmählich auch an Zahl wieder zu. Als es hieß, am ersten Sonntage im Januar 1919 werde Kurt Eisner, der große Kunsteisner, Eichstätt mit seiner Gegenwart begnaden, gab ich eigens in der Zeitung bekannt: Zum Hochamte achtstimmige Messe von Stehle, komponiert zu Ehren des 700jährigen Regierungsjubiläums des erhabenen Hauses Wittelsbach! Aber er kam nicht. Außerdem sangen wir an größeren Messen Orlandos Beatus qui intelligit, sechsstimmig, Palestrinas Alma Redemptoris, sechsstimmig, Ecce ego Joannes, sechsstimmig, Panem nostrum, fünfstimmig, Qual è il più grande Amor, fünfstimmig, Assumpta est Maria, sechsstimmig, Schindler, Festmesse mit Orgel, und gestern am Ostersonntage 1920, Liszts Missa choralis, und zwar letztere jetzt zur Freude für die ganze Stadt, für weltlich und geistlich, trotz Haberls Confiteor. Seit Jahren schreibe ich in die hiesigen Zeitungen Einführungen in das, was wir singen. Dies ist nicht bei allen umsonst.

Da ich während des Krieges bis 1918 Konzerte nicht geben konnte, richtete ich Ferienkurse ein; jedesmal in der ersten Augustwoche. 1917: einen dreitägigen Eitzkurs; 1918: erster Tag, das deutsche Volkslied und seine Wechselbeziehungen mit Haydn, Mozart, Beethoven; zweiter Tag, der römische Choral; dritter Tag, dessen Einfluß auf die klassische Polyphonie; vierter Tag, instruktiver Spaziergang durch unsere Orgeln. 1919: drei Tage Motette und Messe, Madrigal und Messe, Chanson und Messe bei Palestrina, Orlando und Hasler. Voriges Jahr waren von den 32 Kursteilnehmern 10 Protestanten. Alle Teilnehmer waren hoch befriedigt; viele sagten, es sei ihnen eine ganz neue musikalische Welt aufgegangen. Und wie ich zu meiner Freude erfahre, hat mancher versucht, die empfangenen Anregungen praktisch zu verwerten.

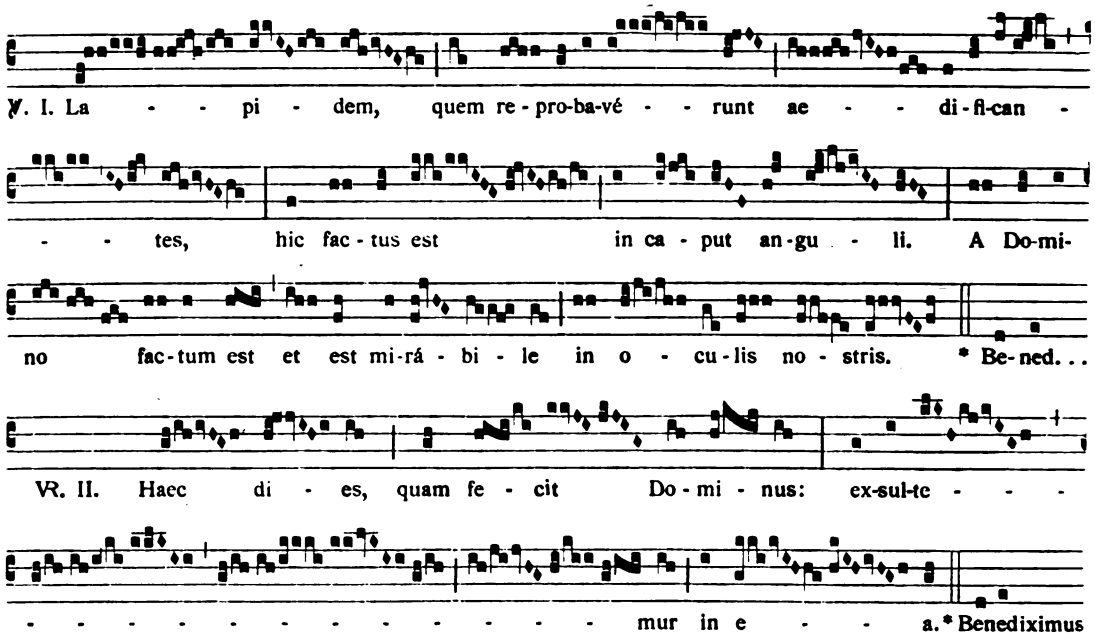
Daß ich seit Oktober 1919 einen Chorregenten- und Organistenkurs hielt, der bis 15. August 1920 dauerte und von 7 Schülern und 2 Schülerinnen besucht wurde, darüber verbreite ich mich in einer anderen Abhandlung. Am nächsten 15. November werde ich einen neuen Jahreskurs eröffnen. Bis dorthin sind voraussichtlich sowohl meine Privatorgel, die ich heuer habe um Cellobaß 8' erweitern lassen, als die Domorgel mit elektrischem Gebläseantrieb versehen. Jeder Schüler bekommt täglich Unterricht und muß täglich üben. Teilnehmerbeitrag pro Person und Monat (zugleich für Benützung der Instrumente) Mark 25. Der elektrische Strom fürs Gebläse muß eigens bezahlt werden.

Am 26. Juli 1919 wurde ich zum Ehrenbürger der Stadt Eichstätt ernannt. Die Ehre ist groß. Die Urkunde ist ein künstlerisches Prachtwerk, sie sagt „wo ich bin und was ich tu'“. Aber meine Gegengabe, nämlich die Instrumentalschüler der städtischen Musikschule zu vermehren und die jungen Männer aus der Bürgerschaft für trefflicheren Gesang zu erziehen, fand gar keine Gegenliebe. Die Eichstätter Bürgerschaft möchte zwar musizieren und singen, aber lernen und üben mag sie nicht, deswegen ist auch die Zahl der Bürger bei meinem Domchor so klein. Ob's besser werden wird? Ich werde es kaum erleben.

Digitized by Google

Die Verse des Offertoriums „Benedictus qui".

Von P. Cöleſtin Vivell O. S. B., Seckau.



Das Offertorium, d. i. Opfergeſang, beſteht aus einem Pſalm, der von einem Soliſten vorgetragen wurde, und aus einem Kehrvers (Antiphona), den der Chor oder das Volk zwiſchen die Pſalmverſe einſchob. Als ſpäter die Antiphon eine melismatiſche Bereicherung erhielt, nahm ſie, ähnlich dem Graduale, die Geſtalt eines Reſponſoriums an. Daher trägt der Offertoriumsvers im Einſiedler Neumenkodex 121 die Signatur ℟. an der Stirne (Versus Responsorii), vgl. Wagner, Liturg. Geſangsformen 1910, S. 108. Als die Pſalmverſe aus den Kodizes verſchwanden, wurde das Offertorium aus einem Wechſelgeſang eine ſelbſtändige Antiphon.

Durch die ganze Oſteroktav erſcholl ehemals der 117. Pſalm in der Meſſe zwiſchen Epiſtel und Evangelium, wie der 90. Pſalm am erſten Faſtenſonntag und der 21. Pſalm am Palmſonntag noch heute in ſeiner Gänze geſungen wird. Urſprünglich wiederholte das Volk nach jedem vorgeſungenen Vers des 117. Pſalmes die Antiphon „Haec dies quam fecit Dominus" (S. Chryſoſtomus). Einige Verſe dieſes Pſalmes erhielt auch das Offertorium des Weißen Sonntages, nämlich das Reſponſorium den 26. Vers und die beiden Offertoriumsverſe, die Pſalmverſe 22 und 23. Sie lauten V. I: „Der Stein (der göttliche Meſſias), den die jüdiſchen Bauleute verworfen haben, iſt (für die Chriſten) zum Haupt- und Eckſtein (der Kirche) geworden." V. II: „Vom Herrn iſt dies geſchehen und es iſt wunderbar in unſeren Augen."

Von dieſem Gedanken ließ ſich der Komponiſt inſpirieren für ſein Oſterlied; mit geſtaltender Kraft erfaßte er den Sinn der Worte und formte ihn plaſtiſch zu anſchaulichen Tonfiguren. Er hat dafür die ſiebente Tonart mit ihren kühnen Intervallen und weitausholenden Spitzen gewählt. Dank ſeiner friſchen Schöpferkraft iſt ein ideales Kunſtgebilde daraus geworden.

Dem Flügelſchlag eines Himmelsboten gleich, holt der Geſang aus, ſtürmt unwiderſtehlich hinauf in die Höhen heller Begeiſterung und kündet triumphierend den Sieg des Auferſtandenen den lauſchenden Gläubigen an.

Bisweilen ſchwebt unſer Tondichter langſam abwärts, aber nur, um von neuem ſeinen Flug zu nehmen in Regionen, die dem Sieger über Tod und Hölle jetzt beſchieden ſind. Für die Freude, die ſein Herz erfüllt, findet der Sänger nicht Worte genug; er ergeht ſich in Jubilationen, die ſich ohne Worte bald lebhaft in die Höhe erſchwingen, bald ruhig ſich niederlaſſen und in phantaſiereiche Steigerungen und Kontraſte übergehen. Wie Zauber-

Digitized by Google

schläge ertönen jetzt mächtige Tonschritte mit angenehmen Klangwirkungen und glänzenden Lichteffekten. Diese Tonbilder wechseln leicht beweglich und fließen ohne melodische Härten, ohne rhythmische Stöße in sanften Wellen dahin. Ein wunderbarer Zauber erquickt das Ohr besonders bei den feinen Bogenwindungen und kunstvoll verschlungenen Arabesken. So mannigfaltig aber auch die Melismen sind, so bleiben sie doch frei von mailändischer Überhäufung; sie sind eben der Erguß einer maßvollen Urwüchsigkeit; bei aller Kunst halten sie sich frei von Künstelei. Ihre Abgeklärtheit verrät gregorianische Überarbeitung.

Die melodische Phrasierung läßt der Meister aus dem unscheinbaren Motiv wie aus einem harten Felsen einen lebendigen Quell hervorsprudeln, der seine jugendlich lebensfrohen Wasser in die blumenreiche Au ergießt. Die Variationen wechseln bei unverändertem Hauptthema in jedem neuen Satz ab. Trotz der Beengung durch die thematischen Regeln weiß der Komponist eine Fülle des Herrlichsten wie spielend dem Hauptmotiv zu entlocken. So entwickelt er z. B. schon das erste Motiv in kristallklarer Durchsichtigkeit zu einem leuchtenden Diamant. Das Tongefüge, das jetzt folgt, ist mustergültig ausgestaltet zu leichten, geschmeidigen Formen. Kunstvoll ist auch die Textur der Imitation durchgebildet.

Bei der Detailarbeit treten seelenvolle Stimmungsbilder hervor, mosaikartig sind sie über die Bildfläche ausgestreut. Einem vielmaschigen Netze gleich, entwickelt sich eine Tonfigur aus der anderen, helle und dunkle Farben drängen sich, und die hellen schillern wie blitzende Edelsteine im Glanz der Sonne. Mit dem ersten Motiv verschlingt sich im zweiten Vers ein neues voll lebensfrischer Reize, die durch ihre naive Anmut überraschen und fesseln. Auch hier legt der Komponist Meisterproben der Kleinarbeit ab; z. B. ist das ausgedehnte Melisma des zweiten Verses auf „exsultemus" und „laetemur" durch den Sinn der beiden Worte gegeben. Ferner erzielt der Komponist eine Kontrastwirkung durch die kleingliedrige Melodieführung gegenüber der weitausholenden des ersten Satzes. Die Erweiterung der Formen unter Beibehaltung ihrer Bauart nur durch Ausrenkung der Tonglieder ist bei allen drei Sätzen des ersten und zweiten Verses durchgeführt. Je weiter die Kreise erscheinen, desto stärker tritt der Kontrast auf.

Die Worte „reprobaverunt" und „aedificantes" tragen nicht ohne Grund eine Tristropha; denn durch ihren Ausfall hätte der melismatische Bogen die Klarheit und Proportion (10 : 11, 13 : 13) seines Baues eingebüßt.

Die Gipfelung der Melodie ist nahezu bei allen Satzteilen in der Mitte angebracht, wodurch der Satzakzent als König seiner Thronassistenz erscheint.

Der Tonakzent trifft mit dem Wortakzent zusammen; eine Ausnahme machen die Worte „lapidem" und „anguli"; maßgebend für diese Ausnahme war wohl das Überströmen der Tonwellen.

Die Ruhestellen der Satzglieder stimmen im ersten und zweiten Satz des ersten Verses mit den modalen Kadenztönen überein: 1. ♮, d, ♮; 2. d, ♮. Jedoch beanspruchen die Schlußtöne hier keinen modalen Wert, weil sie nicht den ganzen Gesang abschließen; sie haben nur auf die Wiederholung des Responsoriums überzuleiten; sie sind nicht modale Schlußtöne, sondern nur Leittöne, oder Modulationstöne. Dies ist auch der Grund, weswegen sie nicht schon vor dem Ende angeklungen wurden. Der Hörer verlangt nämlich immer noch weiter zu hören, solange er nicht schon vorher den auf das Ende vorbereitenden Schlußton vernommen hat. Steht der Schluß bevor, so wird sein Ton schon vorher angeklungen, und dies ist im vorliegenden Offertorium der Fall auf der letzten Silbe des ersten Alleluja, die mit dem Finalton G schließt.

Der große Tonschritt bei „aedificantes" (g d) bereitet den Hörer auf eine weiterführende Bildung vor, desgleichen die Quart G c auf nostris und der Quintenschritt ♮ f bei e a. Der eigentliche Finalton des ganzen Gesanges wird erst im Responsorium des Offertoriums vorausgeschickt, damit er das Ende in fühlbarer Weise anbahne und beruhigend zum definitiven Schluß hinleite.

Unser Tondichter ist allen gegenwärtig geltenden Regeln der Kompositionskunst gerecht geworden, obgleich sie zu seiner Zeit schwerlich schon formuliert waren. Er war eben ein geborener Künstler, ein Genie reich an Ideen und begabt mit Feingefühl für das Schöne; er besaß eine urwüchsige, fruchtbare und lebhafte Phantasie. Sein Herz schlug im Augenblick des Komponierens warm für den Inhalt der zu vertonenden Worte. Vielleicht hat

Digitized by Google

er aber eine Schule mitgemacht, in welcher das Genie entwickelt und ausgebildet werden konnte. In dieſem Fall ſetzen ſolche Kunſtwerke des liturgiſchen Geſanges eine Zeit hoher Kulturblüte voraus. Auch der Legatoſtil, dem wir in unſerem Liede öfters begegnen, nötigt zu dem Schluß, daß es entweder ſchnell geſungen wurde oder, was wahrſcheinlicher iſt, daß die Sänger mit einem langen Atem begabt waren: auch ſie müſſen Künſtler, Kunſtſänger geweſen ſein.

Über die Abläſſe beim Vortrag der Lauretaniſchen Litanei.

Die „Acta Apostolicae Sedis“, die amtliche Zeitſchrift zur Verkündigung allgemeinkirchlicher Geſetze uſw., bringen in der Nummer 1 des laufenden Jahrganges (2. Januar 1920; annus 12, vol. 12) auf Seite 18 eine Entſcheidung, die auch den Kirchenmuſiker angeht.

Es heißt da nämlich:

Sacra Poenitentiaria Apostolica Sectio de Indulgentiis.

Dubium

circa Indulgentias Litaniis Marialibus adnexas.

Propositum fuit huic S. Tribunali sequens dubium:

„Quibusdam in locis consuetudo invaluit Litanias Lauretanas sic cantandi ut 1. semel tantum recitetur Kyrie eleyson (Kyrie eleyson, Christe eleyson, Christe audi nos, Christe exaudi nos); 2. invocationes mariales ternae coniungantur cum unico ora pro nobis (Sancta Maria, Sancta Dei Genitrix, Sancta Virgo Virginum, ora pro nobis); 3. semel tantum pariter dicatur Agnus Dei (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, parce nobis, Domine, exaudi nos, Domine, miserere nobis).“

„Attento can. 934, § 2 Codicis Iuris Canonici, quaeritur utrum hac ratione fideles lucrari valeant Indulgentias Litaniis adnexas.“

Sacra Poenitentiaria, mature consideratis expositis, respondendum censuit: Negative.

Hanc autem sententiam, ab infrascripto Cardinali Poenitentiario Maiore Ssmo Dño Benedicto Pp. XV., in audientia diei 18 vertentis mensis relatam, Sanctitas Sua confirmavit et insuper declarari iussit: praedictam consuetudinem non esse approbandam, ideoque ab Ordinariis prudenter curandum ut in locis ubi viget submoveatur.

Datum in Sacra Poenitentiaria, die 21 mensis iulii, anni 1919.

O. Card. Giorgi, Poenitentiarius Maior.

L. † S.

F. Borgongini Duca, Secretarius.

Zu deutſch:

Heilige Apoſtoliſche Pönitentiarie,
Abteilung betr. Abläſſe.

Zweifel über die mit der Mutter-Gottes-Litanei verknüpften Abläſſe.

Folgender Zweifel wurde dieſem heiligen Gerichtshofe vorgelegt:

„An einigen Orten hat ſich die Gewohnheit gebildet, die Lauretaniſche Litanei folgendermaßen zu ſingen: 1. Kyrie eleyson wird nur einmal vorgetragen (Kyrie eleyson, Christe eleyson, Christe audi nos, Christe exaudi nos); 2. je drei Marianiſche Anrufungen werden mit einem einzigen ora pro nobis verbunden (Sancta Maria, Sancta Dei Genitrix, Sancta Virgo Virginum, ora pro nobis); 3. desgleichen wird nur einmal das Agnus Dei geſagt (Agnus Dei, qui tollis peccata, parce nobis, Domine, exaudi nos, Domine, miserere nobis.)

Unter Berückſichtigung des Kanon 934, § 2[1]) im Kodex des kanoniſchen Rechtes

[1]) Der Kanon lautet: „Si peculiaris oratio assignata fuerit, indulgentiae acquiri possunt quocunque idiomate oratio recitetur, dummodo de fidelitate versionis constet ex declaratione vel Sacrae Poenitentiariae vel unius ex Ordinariis loci ubi vulgaris est lingua in quam vertitur oratio; sed indulgentiae penitus cessant ob quamlibet additionem, detractionem, vel interpolationem.“ Alſo: „Wenn (zur Gewinnung von Abläſſen) ein beſtimmtes Gebet angegeben worden iſt, ſo kann man die Abläſſe gewinnen, in welcher Sprache auch immer das Gebet verrichtet werden möge, wenn nur bezüglich der Treue der Überſetzung Sicherheit beſteht auf Grund einer Erklärung der hl. Pönitentiarie oder eines der Ordinarien der Gegend, wo die Sprache, in die das Gebet überſetzt wird, üblich iſt; aber die Abläſſe hören vollſtändig auf, wenn irgend etwas zugeſetzt, ausgelaſſen oder eingeſchoben wird.“

Digitized by Google

fragt es sich, ob auf diese Weise die Gläubigen die ‚mit der Litanei verknüpften Abläße gewinnen können'.

Die hl. Pönitentiarie hat den dargelegten Fall reiflich erwogen und sich für die Antwort entschieden: Nein.

Diese Entscheidung wurde von dem unterzeichneten Kardinal Groß-Pönitentiar dem Heiligen Vater Benedikt XV. in der Audienz am 18. des laufenden Monates vorgelegt. Se. Heiligkeit bestätigte sie und befahl, außerdem zu erklären, ‚die vorgenannte Gewohnheit sei nicht zu billigen und es sei deshalb von den Ordinarien in kluger Weise Sorge zu tragen, daß sie in den Gegenden, wo sie besteht, beseitigt werde'.

Gegeben in der heiligen Pönitentiarie am 21. Juli 1919.

L. † S.

O. Kardinal Giorgi, Groß-Pönitentiar.
F. Borgongini Duca, Sekretär."

Raum und Ton.

Eine akustische Studie von Professor J. Biehle.
Besprochen von G. Seipelt, Marienburg (Westpreußen).

Die vorliegende Studie erschien in der Festschrift zum 70. Geburtstage Hugo Riemanns, der leider ihre Überreichung nicht mehr erleben sollte. — Das Gebiet der Raum-Akustik spielt in Musik und Redekunst eine derartig ausschlaggebende Rolle, daß jedes ernsthafte Bestreben, tiefer hineinzudringen, ebensolche Aufmerksamkeit verdient. Die zur Besprechung vorliegende Studie muß jedem denkenden Musiker hochwillkommen sein.

Biehle geht, wie immer in seinen Arbeiten, auch auf dem Gebiete des Glockenwesens und des Orgelbaus, der Sache wissenschaftlich auf den Grund, stellt genaue Untersuchungen, Experimente und Berechnungen an, um dann die praktische Nutzanwendung zu ziehen. Man muß seine Ausführungen also nach zwei Gesichtspunkten hin, dem wissenschaftlichen wie dem künstlerischen (ästhetischen), werten. Er definiert das Wesen der Akustik als „des Raumes Seele". Sie ist das Lebendige an ihm, sein Inhalt, der stets übereinstimmen muß mit seinem besonderen Zweck. Empfindet doch der Blinde durch die Art des Mitklanges im Raume dessen Art und Ausdehnung. Diese Tonfärbung des Nachhalles dient dem Ohr dazu, unsere ethischen Werte in ihrer ganzen Tiefe zu vermitteln. Hieraus resultiert so recht die immense Bedeutung dieser „Seele des Raumes".

Biehles Behauptung, daß letzten Endes nur der Raumakustik wegen unsere Prachtbauten für Kirche, Konzert und Theater errichtet werden, verdient Beachtung. Belehrende und unterhaltende Rede wird durch Nachklang gestört, feierlich-pastose Sprache verlangt als Träger einen Mithall, Musik braucht Nachhall, der stärkt und veredelt. Hier aber sind es wieder die verschiedenen Arten der Musik, die ganz verschiedene Anforderungen an den Nachhall stellen. —

Zum Ausgangspunkt der Untersuchungen wählt B. die raumakustischen Zustände des Lichthofes der Technischen Hochschule zu Charlottenburg, die er zum Zwecke akustischer Verbesserung für den Rednergebrauch festgestellt hat. B. untersuchte die für alle raumakustischen Fragen ausschlaggebende Dauer des Nachhalles zunächst experimentell mit Hilfe eines Präzisions-Instruments, des Hippschen Chronoskops mit der Genauigkeit einer Hundertstel-Sekunde. Im leeren Zustande betrug die Nachhalldauer 9,40 Sekunden, durch allerlei Dämpfungsmaßnahmen (Teppich, Stühle, Netze, Blattpflanzen) wurde sie auf 6,76 Sekunden herabgedrückt. Nach Hinzukommen von tausend Personen bei einer Festlichkeit schätzte B. den Nachhall mit Hilfe einer Stoppuhr (da bei dieser Gelegenheit eine experimentelle Bestimmung unmöglich war) auf 3,3 Sekunden. Die nach der Theorie der Raumakustik mögliche rein mathematische Berechnung ergab unabhängig davon auf Grund des ganzen baulichen Zustandes dieses großen Raumes nach Ausdehnung und Oberflächengestaltung fast die gleichen Zeitwerte (9,14 — 6,70 — 3,72 Sekunden), ein überraschend befriedigendes Resultat das Biehle durch graphische Darstellung zweier Kurven zum Vergleich veranschaulicht. Auf Grund dieser Feststellungen ließ sich nun genau berechnen, wieviel Dämpfungsmittel zur weiteren Herabdrückung der Nachhalldauer für Rednerzwecke erforderlich waren.

Digitized by Google

Biehle geht aber hier dieser Frage nicht weiter nach, sondern verwendet diese Ergebnisse, um die Veränderungen des Tones durch den Nachhall vom rein musikalischen Standpunkt aus zu verfolgen. Hierzu war zunächst eine logarithmische Berechnung der Nachhalldämpfung nötig, welche mit Hilfe einer von Jäger aufgestellten Formel möglich ist, die gestattet, den Verlauf der Abfallkurve und für jeden beliebigen Zeitpunkt das Verhältnis der Nachhallstärke zu der Anfangsstärke zu bestimmen. B. gibt die errechneten Kurven für An- und Abklingen wieder, aus welchen man das Fortschreiten der Zeit und die zu jedem Zeitpunkt vorhandene Intensität ablesen kann. Mit dieser graphischen Darstellung, die den rein physikalischen Vorgang objektiv wiedergibt, steht aber das Urteil unseres Ohres nicht im Einklange. Dieses empfindet im wesentlichen nach dem psychophysischen Gesetz von Weber-Fechner, nach welchem die Empfindung mit dem Logarithmus des Reizes geht. Die von B. hierfür angegebenen graphischen Darstellungen zeigen die außerordentliche Veränderung des physikalischen Vorgangs bei seiner Übertragung in den psychologischen. Für das Ohr verliert sich die Intensität des Nachhalles proportional der Zeit und ist im besprochenen Falle in 9,4 Sekunden = 0. Von großer Wichtigkeit für den ausübenden Musiker ist die hierbei gewonnene Erkenntnis, daß durch die Art der Schallausbreitung, wie sie durch die jeweiligen raumakustischen Verhältnisse bedingt ist, der erzeugte Ton für den Hörer eine andere Gestalt gewinnt. Hiernach muß der Ausführende den musikalischen Vortrag einrichten. Die Schwierigkeit hierbei liegt besonders darin, daß er selbst einen anderen Eindruck von der Wirkung seines Vortrages hat, als der in gewisser Entfernung stehende Hörer. B. weist nun an einer ganzen Reihe von auf das Ohr wirkenden Toneindrücken, zeichnerisch dargestellt, anschaulich nach, wie Tongebung des Musikers und Toneindruck des Hörers sich jeweilig zueinander verhalten und wie dementsprechend der Vortrag in jedem Falle einzurichten ist. Voraussetzung für seine Ausführungen sind Räume mit Überakustik. Er behandelt zunächst den sforzato- und legato-Vortrag, den pp-Einsatz auf gleicher Harmonie nach vorausgegangenem, abgebrochenem ff und zeigt ihre unbeabsichtigte bezw. unbrauchbare Wirkung und deren Abstellung durch Änderung der vorgeschriebenen Vortragsweise. Dann untersucht er in gleicher Weise die weit komplizierteren Vorgänge der Folge von Harmonien verschiedener Tonarten (Modulationen) bezw. der melodischen Folge einzelner Töne, den Grad ihrer Störung bei gleicher Stärke, im crescendo und decrescendo und bei verschiedenem Tempo. Die in diesen letzten Fällen eintretende dissonierende Überdeckung der Klänge erheischt eine besondere Vorsicht im Vortrag.

In erster Linie ist die Abhandlung für Chorleiter und Organisten an großen Kirchen gedacht. Wie jedoch schon eingangs erwähnt, kann jeder Musiker für seine Praxis aus ihr reichen Gewinn auch für den Konzertsaal ziehen. Die Studie ist erschienen in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, 2. Jahrgang, Heft 3.

Die Bezirksorganisationen des Cäcilienvereins, ihre Aufgaben und die Wege zu deren Lösung.

Ein Vortrag von J. Hatzfeld, Paderborn. (Schluß.)

Manch junger Dirigent möchte auch einmal über die Praxis der Alten etwas hören in der Behandlung der Chormitglieder, in der Art und Weise des Einübens, möchte sich Rats erholen über seine persönliche Weiterbildung und über vieles andere. Das alles sind Dinge, die so nötig sind wie das liebe Brot, und doch, wenn sie nicht auf diese Weise zu ihrem Rechte kommen, so weiß ich nicht, wie sie es sollten. Es heißt hier auch vae soli, weh dem, der allein steht, er versauert und verbauert. Die Diözesan- und Bezirkstage können dafür nicht entfernt vollwertig Ersatz bieten. Es braucht nicht gerade der Bezirkspräses zu sein, der diese Sonderkonferenzen einberuft und in den Stiel stößt, man soll das ruhig einem der Herren Chordirektoren oder Organisten übertragen, der über eine besondere Kenntnis der einschlagenden Gebiete verfügt, solcher gibt's ja immer den einen oder andern. An Stoff wird es solchen Konferenzen nie fehlen. Man sollte insbesondere auch die Beschaffung einer kirchenmusikalischen Lesemappe nicht unterlassen; doch sollen darin nicht bloß Zeitschriften — wenige, aber gute — sondern gelegentlich auch Broschüren von besonders aktuellem Interesse zu finden sein.

Digitized by Google

Eben diese Konferenzen nun würden fruchtbarste Vorarbeit leisten für einen etwa abzuhaltenden kirchenmusikalischen Kursus — das zweite Mittel. Man kann es nicht leugnen, daß sehr viele solcher Kurse nicht jene Tiefe und Nachhaltigkeit des Erfolges nachweisen, die man erhoffte und in Ansehung der mühevollen Arbeit auch wohl erwarten durfte. Der Grund dafür ist leicht zu ersehen. Die Kurse kamen wie ein Platzregen auf ungelockertes Land und nachher fehlte die liebevolle Pflege der getätigten Saat. Und ein andres Moment kommt noch hinzu. Die Herren, welche den Kursus abhalten sollen, befinden sich meistens in fast völliger Unkenntnis über das kirchenmusikalische Kenntnisniveau des betreffenden Bezirks, und die Folge davon ist, daß sie leicht entweder zu tief oder aber zu hoch greifen, wovon das eine so schlimm ist wie's andre. Ganz anders ist das, wenn man in Sonderkonferenzen sich der eigenen Lücken bewußt wird, wenn dort das Verlangen nach Vertiefung und Klärung in einzelnen Punkten zutage tritt. Dann kann der Leiter der Konferenz — am besten in mündlicher Aussprache — dem Diözesanpräses darlegen, welche speziellen Wünsche bei einem Kursus zu beachten wären und welches der gegebene Fond wäre, auf dem man weiterbauen könnte. Auf dieser Unterlage erst könnte alsdann ein fröhlich-fruchtbares Arbeiten anheben, aus welchem die nachfolgenden Sonderkonferenzen dann ihrerseits wieder neue Gesichtspunkte und Diskussionsstoffe schöpfen könnten. So könnten die Sonderkonferenzen auch in dieser Sache das perpetuum mobile des Bezirkes sein. Ein Wort des Lobes über kirchenmusikalische Kurse zu sagen, scheint mir überflüssig. Aber es geht mit ihnen wie mit den Badekuren; wenn sie nicht gut eingeleitet und individuell abgestimmt sind, schlagen sie nicht an.

Als drittes und letztes Hauptmittel wären dann schließlich die alljährlichen Bezirkskonferenzen zu nennen. Auch diese sind ohne Sonderkonferenzen bloß Prediger in der Wüste. So ein Bezirkstag will abgewogen sein in seinem Programm wie in seinen Darbietungen; er soll zweckbewußte Arbeit leisten, nicht aber bloß gehalten werden, um nach außen hin bloß diligentiam zu prästieren, sich einen Fleißzettel zu holen. Er soll darum nicht bloß einen Querschnitt geben von dem kirchenmusikalischen Können des in Frage stehenden Bezirks, das wäre allzu genügsam. Er soll vielmehr eine Probe sein auf das Exempel der vorangegangenen Jahresarbeit und soll neue Wege weisen für das kommende Jahr. Ganz verkehrt ist darum das Verfahren, das mancherorts der Bezirkspräses einschlägt, daß er nämlich von den einzelnen Chören die Angabe der Stücke einfordert, die sie singen wollen. Das ist der sicherste Weg, ein Programm zu erhalten, das ohne jegliche innere Kohärenz nach allen Richtungen der Windrose auseinanderstrebt, Potpourrikunst. Nein, gerade am Bezirksfeste erwarten wir einen musikalischen Gottesdienst von künstlerisch vorbildlicher Einheitlichkeit und Geschlossenheit. Da heißt es also zuerst ein mustergültiges, nach einheitlichen Gesichtspunkten geschautes Programm zu entwerfen, welches varietémäßige Buntheit ebenso geschickt zu vermeiden, wie tote Punkte zu umgehen versteht. Solche Programme sind auf die allerverschiedenste Weise zu erzielen. Es handelt sich ja wohl meistens um einen Nachmittagsgottesdienst. Als nächster einigender Punkt käme wohl einmal die kirchliche Zeit in Frage, in die das Bezirksfest hineinfällt. Danach könnte man ein Advents-, Weihnachts-, Oster- usw. Programm entwerfen, so daß das Thema lautete z. B.: „Ostern in der Kirchenmusik", je nachdem auch „Ostern in der alten, Ostern in der modernen Kirchenmusik", oder aber der „Gang der Entwicklung vom Alten zum Neuen". Weitere Gesichtspunkte wären: die Verherrlichung des Altarsakraments, der Muttergottes in der musikalischen Kunst, die Entwicklung des lateinischen Hymnus von Palestrina zu Liszt. Oder man gibt eine Übersicht über das moderne Schaffen, über einen einzelnen Komponisten, über ausländische Kirchenmusik usw. usw. Der Möglichkeiten sind unzählige, es gilt nur ein wenig nachzudenken. Sobald erst ein wirklich leitender Gedanke gefunden ist, gilt es, die Gesänge so auszuwählen und zu gruppieren, daß keine toten Punkte entstehen. Das wäre dann der Fall, wenn zwei allzu gleichartige Gesänge, sei es nach Text, Tempo, Rhythmus, Melodie oder wie anders aufeinanderfolgten. Dieser Untiefe kann man am besten aus dem Wege gehen dadurch, daß man die Gesänge so gruppiert, daß sie der Mitte zu crescendo aufsteigen in bezug auf angewandte Mittel, Bewegung usw. und von da zum Schlusse in einem ungesuchten decrescendo wieder abklingen. Oder, wenn man anders will, kann man steigern vom Anfang bis zum Schlusse. Selbstverständlich ist das eine so grobe Abcregel wie etwa jene, daß man Gegenbewegung anwenden solle, um Quinten zu vermeiden, und es soll durchaus nicht heißen, daß man's nur so und nicht anders machen dürfe. Wer's versteht, kann sogar durch das gerade Gegenteil einmal zum gesuchten Ziele gelangen. In der Kunst führen eben auch alle Wege nach Rom und es kommt nur darauf an, daß man sich nicht gerade die holprigsten aussuche. Solch ein Programm aufzustellen wäre die gegebene Aufgabe einer Sonderkonferenz, die sich von einem Einzelmitgliede Vorschläge machen

Digitized by Google

lassen könnte. Dem fertigen Programm müssen dann alle einzelnen Vereine sich dienend unterordnen. Wenn das geschieht und gefordert wird, dann kann es auch nicht mehr vorkommen, daß ein Verein bei solcher Gelegenheit uns seinen ältesten Ladenhüter zur gefälligen Bewunderung präsentiert. „Kinder schafft Neues, sonst packt euch der Teufel der Inproduktivität," rief Richard Wagner den jungdeutschen Komponisten zu. Das Wort gilt auch für die Chöre, die, ohne Neues zu studieren, den Krebsgang gehen. So ein Bezirksfest brächte dann für manchen einen heilsamen Zwang zum Neuen mit sich. Nebenbei gesagt, empfiehlt es sich auch da recht sehr, zur Kenntnisnahme und Orientierung des Publikums eine entsprechende Notiz über das Programm, seinen leitenden Gedanken samt einigen Daten und Bemerkungen über die in Frage kommenden Komponisten in die Presse zu bringen. Das gehört zum Kapitel der Erziehung zur Kunst. Ganz selbstverständlich gehört zu einem Bezirksfest auch eine Bezirksversammlung; das wäre ja sonst ein Heft ohne Klinge. Ganz von selber wird man dabei schon auf die Behandlung vorwiegend praktischer Themata verfallen, fern aller rein theoretisierenden Schaumschlägerei. Und möglichst sollte man da im Turnus der Jahre bezüglich der zu behandelnden Gegenstände einen gewissen Plan verfolgen. Wir Musikanten wirtschaften gar zu gerne ins Blaue hinein; das ist heute nicht modern und vorteilhaft ist das überhaupt nie gewesen.

Damit, meine Herren, glaube ich meinen Gegenstand erschöpft zu haben. Ohne Zweifel wird der Bezirksverein auf seinem Wege noch andere kleinere Aufgaben liegend finden, und eine neue Zeit wird auch neue Aufgaben mit sich bringen, aber aus denen, die ich genannt habe, wird sie keine von uns nehmen; denn das sind Aufgaben, mit denen man nie ganz fertig wird, die wie eine Schraube ohne Ende uns zu rühren zwingen. Sie sind das eigentliche Triebwerk des ganzen Organismus. Da darf auch nicht ein Rad ausfallen oder auch nur langsamer gehen, ohne daß das Ganze in Stillstand gerät. Und doch scheint jede Aufgabe für sich genommen so klein, so unscheinbar, so nüchtern alltäglich, zumal für den, der die Kunst für das Gegenteil von Arbeit zu halten geneigt ist, daß wirklich ein volles, gerütteltes Maß von entsagendem Idealismus, von Glaubenstiefe und Glaubensfreudigkeit dazu gehört, um durch das Gestrüpp und Gesträuch dieser Alltagsarbeit vorwärts zu dringen und aufwärts, dahin, wo der Lohn harter Arbeit im Dienste heiliger Kunst im klingenden Strome lebendig wird. Mehr als einmal wird's einem dabei zumute wie dem Musikneophyten, der seinen Meister sich sucht, den Kopf voller Pläne, voller Orchestereffekte, voll weltbewegender Taten und unerhörter Harmonien und dann statt auf das erwartete große Werk losgelassen zu werden, an den Werktisch des Alltags gesperrt wird, wo ihm an Stelle seiner ausschweifenden Kunstphantasien das magere Süpplein einiger bezifferter Bässe zur Bewältigung vorgesetzt wird. Es kommt vor, daß der eine und andere von ihnen laut scheltend aus der Lehre läuft. Aber die werden auch nichts. Doch wir, meine Herren, sind ja nicht junge Leute, die ihrem Lehrer aus der Harmoniestunde laufen, wir sind Männer, die wohl wissen, daß die Götter nicht bloß vor den Ruhm, sondern auch vor die Kunst recht weise den Schweiß gesetzt haben. Darum arbeiten wir, zäh und geduldig. Aber da drinnen, da leuchtet etwas und brennt mit wärmendem Lichte. Das ist das Bewußtsein, daß da hinter den Tagen und Wochen voll staubiger Arbeit und sauren Bemühens auch Stunden kommen und seltene Minuten, wo der sternenbesäte Himmel einer heiligen Kunst in tiefdunkler, sammetner Bläue sich über uns wölbt und uns hineinschauen läßt in weltferne Weiten, hinweg über Zeit und Raum, über erdhaftes Denken und Fühlen, hinauf zu der reinen Höhe weltabgewandten Sicheinsfühlens mit der ewigen Schönheit. O, auch in der Kunst gibt es Werktag und Sonntag, und die Sonntage sind der Werktage wert. Scheuen wir darum den Werktag nicht. Unter seinem rauhen Gewande birgt sich der Sonntag, der Sonntag — wo die Sonne heiliger, reiner, schlackenfreier Kunst nicht nur in unsere, nein, auch in Tausende anderer weitgeöffneter, schönheitsdurstiger Seelen hineinscheinen darf, um dort ihr hehres, überweltliches Wunder zu wirken. Ich wünsche Ihnen viele solcher Sonntage, meine Herren, um der Kirche willen, um der Kunst willen, um — Ihretwillen.

Vereins-Chronik.

1. In **Bengen** bei Neuenahr (Diözese **Trier**) fand im August dieses Jahres ein Cäcilienfest für das Dekanat Ahrweiler statt. Die Ahrweiler Zeitung berichtet darüber:

„Sieben lange Jahre liegen hinter uns, in denen wir ein solch köstliches Fest missen mußten, wohl waren Pläne festgelegt, aber der grause Krieg machte einen Strich durch alles. Um so größer war aber die Freude über die Verwirklichung des ursprünglichen Planes, von nah und fern aus dem Dekanat waren die Chöre herbeigeeilt, keiner fehlte. Der Ort hatte reichen Festschmuck angelegt und bot alles auf, den vielen Gästen frohe Stunden zu bereiten, es ist ihm auch vollauf gelungen.

Digitized by Google

Die kirchliche Feier begann um halb 2 Uhr mit der Vorführung der Orgel durch Herrn Pfarrer Dr. Frings. Das einstimmige Urteil aller ist, daß das schmucke Gotteshaus in Bengen eine gediegene Orgel sein Eigen nennt, und daß der Meister, der sie spielt, Vorzügliches leistet. Es war ein ganz besonderer Genuß, seinem einzigartigen Spiele zu lauschen. Nach dem bestens vom Bengener Kirchenchor vorgetragenen Veni creator hielt Herr Dr. Frings die Festpredigt, die zum Hohenliede der Freude wurde; gerade die Musik führe den Menschen zu echter Freude, dies gilt für Menschen aller Klassen und Berufe. Und wie nötig ist diese Freude heute, nach dem furchtbaren Erleben des Krieges und seiner Nachwirkungen. Die Sänger sollten sich ihrer Aufgabe bewußt sein beim Gesange, singen sie doch nicht Menschen, sondern Gott zum Lobe. Geschähe dies in rechter Weise, so würde bald eine andere Stimmung in unserm Vaterlande eintreten. Nach der herrlichen Festpredigt folgten die Vorträge der Chöre, und hier muß es zum Lobe gesagt werden, daß sowohl Stadt- wie Landchöre Gutes leisteten. Infolge der Kürze der Zeit hatten die Chöre wenig Gelegenheit zum Einüben, manche Chöre hatten sich noch nicht einmal richtig konstituiert, denn der Krieg riß in die Sängerschar empfindliche Lücken, und trotzdem diese guten Leistungen. Besonders wunderte man sich über kleine Landchöre, die Schönes boten und so zur Erbauung des Volkes beitragen. Obwohl die kirchliche Feier zwei Stunden währte, konnte man keinerlei Ermüdung beobachten, der beste Beweis, in wie wohltuender Weise edle Musik den Menschen beeinflußt. „Gesang erhebt des Menschen Herz" heißt es, hier in Bengen konnte man diesen Spruch vielfach bestätigt finden.

Nach diesen ideellen Genüssen mußte man auch dem Körper etwas zuführen, und da hatte Bengen bestens vorgesorgt.

Die weltliche Feier lief leider nicht programmgemäß ab, denn der Regen hatte den Festplatz unbenutzbar gemacht, und der eine Saal war für diese Mengen zu klein. Man verlegte daher diesen Teil auf die Dorfstraße, und hier stauten sich die Festteilnehmer und lauschten den Chören, die auch hier wieder Großartiges boten; man konnte seine volle Anerkennung keinem Chore versagen. Herr Pfarrer Dr. Frings hielt dabei die Begrüßung, und auch Herr Dechant Kollmann-Ahrweiler sprach anregende Worte an die Chöre, und als gegen Schluß der Herr Pfarrer nochmals allen herzlichen Dank aussprach, mit der Mahnung an die Sänger, das weltliche Lied, und besonders unser schönes Volkslied zu pflegen, war die Begeisterung schier unermeßlich.

Rückschauend auf das hehre Fest der Freude muß man sagen, der Plan ist geglückt und die Ausführung hat alle vollauf befriedigt. Bei allen Teilnehmern wird die Freude über dieses Fest noch lange nachklingen. An dieser Stelle sei den Chören und vor allem unserm lieben Pfarrer Dr. Frings herzinniger Dank für die frohen Stunden am Sonntag gesagt."

2. Der katholische Kirchenchor **Remagen** a. Rh. (Leiter: Lehrer und Organist Reiff) veranstaltete Sonntag, den 22. Februar d. J., eine geistliche Musik- und Gesangsaufführung mit der nachstehenden Vortragsfolge:

Erster Teil: 1. Orgelsonate in F-Moll (Orgel), F. Mendelssohn. 2. Introduktion und Allegro aus der D-Moll-Sinfonie, von Haydn. (Orgel und Geige.) 3. Gebet, von Hiller. (Solo für Sopran und Orgelbegleitung.) 4. Du bist Petrus, der Fels, von Becker. (Motette für gemischten Chor, Soli und Orgelbegleitung.) 5. Adagio cantabile, von J. Partini. (Orgel und Violine.) 6. Hört, ihr Augen, auf zu weinen, Kantate von Bach. (Solo für Sopran mit Violine und Orgel.) 7. Weihelied zur heiligen Cäcilia. (Männerchor.)

Zweiter Teil: 8. Tokkata (dorisch), von Bach. (Orgel.) 9. „Gloria" aus der fünfstimmigen D-Dur-Messe, von J. Mitterer. (Gemischter Chor.) 10. Adagio aus dem Violinkonzert, Op. 76, von Mozart. (Orgel und Violine.) 11. Wie wird uns sein, von Gulbins. (Solo für Sopran und Orgelbegleitung.) 12. Abendlied, von Schumann. (Orgel und Violine.) 13. Unruhig ist unser Herz, von Griesbacher. (Solo für Sopran und Orgelbegleitung.) 14. Des Handwerkers Ave Maria. (Männerchor.) 15. Tokkata und Fuge, von J. S. Bach. (Orgel.) — Die musikalischen Darbietungen fanden bei den Zuhörern reiche Anerkennung und die hiesige Tagespresse äußerte sich sehr günstig.

Aus Zeit und Leben.

1. **Leipzig.** Am Vorabend des Gründonnerstag brachte der Kantor der evangelischen Andreaskirche, Herr O. Lange, mit seinem durch Mitglieder der Lindenauer „Cäcilia" verstärkten Chore das neueste Werk des Organisten an St. Marien in Leipzig-Lindenau, Thomas Hagedorn, „Die sieben Worte Jesu am Kreuze", geistliche Kantate für Soli, Chor, Streichorchester und Orgel zur Uraufführung. Die hohen Erwartungen, die man an den Namen Hagedorn — einem Schüler Haberl-Hallers — knüpft, haben sich in diesem Werke voll und ganz erfüllt. Die Kantate offenbarte sich als ein tiefempfundenes, feindurchdachtes Werk, wert der weitesten Verbreitung. Hagedorn bevorzugt — wie immer — den einfachen, leicht verständlichen, in seiner Wirkung aber um so ergreifenderen Stil. Klangschönheit steht bei ihm an erster Stelle. Meisterhaft gelungen sind die verschiedenen A-cappella-Chöre. Ich muß mir versagen, so lohnend es wäre, auf Einzelheiten einzugehen. Es sei aber hingewiesen auf die packenden Erlöserworte des Solobaritons, auf die dramatische Gestaltung des vierten Abschnittes, auf den machtvollen Doppelchor: „Es ist vollbracht" und auf den an Bachsche Art mahnenden Schlußchor.

Digitized by Google

Der Chor brachte das Werk zu wohlgelungener Wiedergabe und errang sich damit durchgreifenden Erfolg. Dem Kantor und allen Mitwirkenden gebührt besonderer Dank für die ausgezeichnete Aufführung.

Für die zahlreiche Zuhörerschaft bedeutete die Abendmusik eine weihevolle Stunde der Erhebung und Erbauung.

Die günstigen Kritiken in den Leipziger Tageblättern sind dem Komponisten zu gönnen.

Den Kirchenchören ist das Stück zur Aufführung in der Karwoche bestens zu empfehlen. Jos. Bo.

2. In **Leipzig** tagte am 21. Juni d. J. der Zentralausschuß des Evangelischen Kirchengesangvereines für Deutschland. Auf Antrag des Seminarmusiklehrers Bürger (Aschersleben) wurde bei dieser Gelegenheit eine Entschließung angenommen, die auch uns katholische Kirchenmusiker lebhaft interessiert. Die Entschließung des Evangelischen Kirchengesangvereines, die den maßgebenden Behörden übermittelt werden soll, lautet:

„Die deutschen Lehrerseminare waren durch 150 Jahre die erfolgreichsten Pflegestätten weltlicher und geistlicher Musik. Die bevorstehende Umgestaltung des Lehrerbildungswesens macht ihrer Tätigkeit ein Ende und gefährdet damit unsere gesamte musikalische Volkskultur. Unser Volk darf aber an einem seiner köstlichsten Güter nicht verarmen. Wir müssen daher von der Unterrichtsverwaltung fordern, daß sie

1. allen musikalischen Lehrfächern, auch den kirchenmusikalischen, Übungen, Seminaren und Unterrichtsversuchen in den geplanten pädagogischen Hochschulen ein weites Feld einräumen und
2. den Gesang- bezw. Musikunterricht in den höheren Lehranstalten nach Bestundung, Bewertung und Zielgebung so ausgestalten, daß ihre Abiturienten an den Arbeiten in der neuen Hochschule überhaupt mit Erfolg teilnehmen können."

3. Kirchenmusikdirektor Professor Johannes Biehle in **Bautzen** vollendete am 18. Juni d. J. sein 50. Lebensjahr. Ursprünglich Lehrer, leitete er als Kantor zu St. Petri große Oratorienaufführungen, sowie die Lausitzer Musikfeste. Schon frühzeitig widmete er sich musikwissenschaftlichen Arbeiten, besonders auf dem Gebiete des Kirchen- und Orgelbaues, mit denen er auf dem Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in London Aufsehen erregte. Seit einigen Jahren ist er Dozent an der Berliner Universität für Musikalische Liturgik und an der Technischen Hochschule zu Charlottenburg für Raumakustik, Kirchenbau, Orgel- und Glockenwesen. Durch ihn ist die Glockenwissenschaft begründet worden. Zahlreiche Schriften und Aufsätze hat er hierüber veröffentlicht. Schließlich wäre noch seiner Mitarbeit beim Wiederaufbau der zerstörten Kirchen in Ostpreußen und beim Bau des Großen Schauspielhauses in Berlin zu gedenken, bei dem er das akustische Problem bestens gelöst hat.

4. In der Katholischen Kirchenzeitung (Salzburg, 1920 Nr. 34 vom 26. August, S. 271) lesen wir:

„**Neuausgabe der Werke Palestrinas.** Der Unterstaatssekretär für schöne Künste, On. Conadi, hat eine Kommission ernannt, die die Herausgabe der Werke Palestrinas, des berühmten Kirchenmusikers, neu in Angriff nehmen soll. Diese Kommission besteht aus den Herren: Baron Rudolf Kanzler, Msgr. Raf. Casimiri, Kapellmeister G. Tebaldini und mehreren Chordirigenten und Musikern. Die Neuausgabe soll eine zweifache sein: eine volkstümliche mit moderner Notenschrift und sodann noch eine besondere wissenschaftliche, da die 34-bändige Breitkopf- oder Leipziger-Ausgabe, die von 1862 bis 1894 bewerkstelligt wurde, weder vollständig noch den kritischen Anforderungen genügend ist. Die italienische Regierung wird für diese Neuausgabe eine besondere Subvention zur Verfügung stellen."

Der Hinweis auf die „von 1862 bis 1894 bewerkstelligte ‚34-bändige'" Gesamtausgabe wirkt nicht gerade vertrauenerweckend. Wir werden auf die Sache zurückkommen. Hoffen wir einstweilen das Beste.

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereins-Katalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Bücher und Schriften:

Aschendorff, Münster i. W.

1. **Stapper, Dr. Richard,** Grundriß der Liturgik. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. (Lehrbücher zum Gebrauch beim theologischen Studium.) Preis ℳ 7.20.

Breer und Thiemann, Hamm (Westfalen).

2. **Müller, Edmund Joseph,** Die Musikpflege im neuen Deutschland. (Frankfurter zeitgemäße Broschüren.) 38. Band. 9. Heft. Preis ℳ 0.50.

Breitkopf & Härtel, Leipzig.

3. **Volkmann, Hans,** Emanuel d'Astorga. Zweiter Band: Die Werke des Tondichters. Mit Proben der Handschrift d'Astorgas in Nachbildung und einem Notenanhang.

J. G. Cottasche Buchhandlung, Stuttgart.

4. **Moser, Hans Joachim,** Geschichte der deutschen Musik von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges. I. Band. Geh. ℳ 50.—.

Digitized by Google

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich**, Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute! * Reine Haupt- und Nebentöne!

Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger · Regensburg

Ludwigstraße 5 (kathol. Kirchenmusikhandlung)

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin — **Bitte genau auf Firma zu achten**

Die angesehene katholische Familienzeitschrift

Deutscher Hausschatz

beginnt am 1. Oktober den 47. Jahrgang. Monatlich 1 Heft zum Preise von **2 Mk.**

Verlag von Friedrich Pustet Regensburg

Gelegenheitskauf!

Großes Harmonium (echte amerikanische Estey-Orgel), erstklassig, wie neu, statt 19000 Mark für 12000 Mark zu verkaufen

Tonkünstler W. Schlichting, Münster i. Westf.,

Heerdestraße 3

Digitized by Google

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

1920 7./9. Heft

1920 7./9. Heft

55. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik" Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Ludwig Freiherr v. Pastor: Trienter Konzil und Kirchenmusik; Palestrina . . . Seite 33
Osnabrugensia: Rückblicke und Ausblicke . . . . . Seite 40
Gustav Seipelt: Zur Glockenfrage . . . . . Seite 45
Musikalien . . . . . Seite 46
Aus dem Verlage . . . . . Seite 48
Zeitschriften . . . . . Seite 48

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 4 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 60 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Trienter Konzil und Kirchenmusik; Paleſtrina.

Von Hofrat Ludwig Freiherr v. Paſtor, öſterreich. Geſandter beim Hl. Stuhle, Rom.[1])

Die Synode von Trient war ſich ... ihrer Würde und Aufgabe voll bewußt. Das tritt auch in einer Verhandlung hervor, welche durch die legendenhafte Ausgeſtaltung einer ſpäteren Zeit eine gewiſſe Berühmtheit erlangt hat. Als man die Art und Weiſe, wie das heilige Meßopfer gefeiert wurde, einer Beratung unterzog, mußte ſich naturgemäß die Aufmerkſamkeit auf die Kirchenmuſik richten. Einige der Konzilsväter vertraten die Anſicht, man ſolle die Muſik vom Gottesdienſt ganz ausſchließen.[2]) Bei der Mehrzahl des Konzils fand jedoch dieſe Anſicht keinen Anklang; namentlich die Spanier machten zugunſten der bisherigen Übung die uralte Gewohnheit der Kirche geltend und wieſen auf die Unterſtützung hin, die ein würdiger Geſang der Andacht leihen könne; nur möge alles Üppige und Unfromme aus der Kirche fernbleiben und ſo viel als möglich dafür geſorgt werden, daß der Wortlaut der kirchlichen Texte nicht unverſtändlich bleibe.[3]) In dieſem Sinne wurde ein Dekret entworfen und vorgelegt, das eben jene beiden Punkte betonte, einmal den Ausſchluß alles Profanen und ferner die Forderung der Verſtändlichkeit, über die manche Einzelbeſtimmungen[4]) beantragt waren. Mit vielen anderen Reformvorſchlägen überwies das Konzil auch die Sorge für die Kirchenmuſik den Biſchöfen; in ſein Dekret über die Feier des heiligen Opfers[5]) nahm es nur die Mahnung auf, die Biſchöfe möchten alles Leichtfertige und Unreine aus ihr fernhalten.

Auch ſchon vor dem Konzil waren manche Beſchwerden über den Kirchengeſang laut geworden. Biſchof Johannes Roth von Breslau (1482–1506) hatte den Figuralgeſang, von ihm „der krauſe Geſang“ genannt, geradezu aus der Kirche verbannen wollen.[6]) Genau ſo wie in jenem Dekretenentwurf des Trienter Konzils bezogen ſich die Klagen auf die beiden Punkte, daß der Text durch die Muſik unverſtändlich werde und daß man Heiliges und Profanes durcheinander menge.[7])

Der Sinn dieſes Tadels wird aus der geſchichtlichen Entwicklung des Kirchengeſanges verſtändlich. Zur Zeit des Trienter Konzils war die herrſchende Form der Muſik nicht die heute übliche, ſogenannte monodiſche, in der nur einer einzigen Stimme die Melodie zukommt, während die übrigen Stimmen im weſentlichen nur die Akkorde zur Begleitung dieſer Melodie zu bilden haben. Die ältere Form des mehrſtimmigen Geſanges iſt vielmehr die ſogenannte Polyphonie, in welcher alle Stimmen gleichberechtigt nebeneinander ſtehen, jede einzelne ihre eigene Melodie vorträgt und ſich nur gleichſam nebenbei und wie zufällig mit den andern Stimmen zu Akkorden zuſammenfindet.

Dieſer polyphone oder kontrapunktiſche Kirchengeſang entwickelte ſich aus dem altkirchlichen Gregorianiſchen Choral.[8]) Einer der Sänger, der ſogenannte Melodiehalter (tenor), trug die uralte kirchliche Sangweiſe vor, um dieſe bewegten ſich die andern Stimmen in ihren eigenen Melodien. Bald gingen die Tonſetzer dazu über, mit der längſt bekannten kirchlichen Choralweiſe eine zweite, ebenfalls ſchon vorliegende und bekannte Melodie zu verbinden; man ſang alſo jetzt zwei bekannte Melodien zu gleicher Zeit, und um dieſe

---

[1]) Der nachſtehende Aufſatz iſt ein Abſchnitt aus dem ſiebten Bande der Paſtorſchen „Geſchichte der Päpſte ſeit dem Ausgang des Mittelalters“. Dieſer ſoeben (1920) erſchienene Band hat den Titel „Geſchichte der Päpſte im Zeitalter der katholiſchen Reformation und Reſtauration; Pius IV. (1559–1565)“. Der Aufſatz ſteht daſelbſt S. 313–325. Für die freundlichſt gewährte Erlaubnis zum Abdruck ſind wir dem verehrten Herrn Verfaſſer wie auch der Herderſchen Verlagsanſtalt (Freiburg), bei der das große Werk Paſtors erſcheint, zu herzlichem Danke verpflichtet. Die Schriftleitung.

[2]) Natürlich iſt hier nur von Figuralmuſik die Rede. Den Gregorianiſchen Choral, der sess. 23, de ref. c. 18 und sess. 24, de ref. c. 12 anerkannt iſt, konnte man nicht antaſten wollen.

[3]) Paleotto bei Theiner II 590. Pallavicini 18, 6, 17.

[4]) Bei Theiner II 122; Ehſes VIII 926 f. In den ebendort abgedruckten zwei Denkſchriften über abusus circa missae sacrificium werden auch (S. 918 und 922) die Mißbräuche im Geſang betont.

[5]) Sess. 22, Decr. de evitandis. Mit einem flüchtigen Wort wird die Kirchenmuſik sess. 24, de ref. c. 12 (vgl. Theiner II 376) geſtreift. Im erſten Entwurf des Reformdekrets für dieſe Sitzung, aber ſchon nicht mehr im zweiten (bei Theiner II 371 ff.) war allerdings ein Verbot weichlicher Kirchenmuſik enthalten (Pallavicini 22, 5, 14). Ferdinand I., dem der erſte Entwurf zugeſchickt wurde, legte am 23. Auguſt 1563 ein Wort für die Figuralmuſik ein (ebenda).

[6]) Cantum crispum appellavit; Ambros III 24.

[7]) Ebenda IV 13.

[8]) Ambros II, Zweites Buch: Die Entwicklung des geregelten mehrſtimmigen Geſanges 339 ff.

Digitized by Google

beiden bildeten die übrigen Stimmen in auf- und absteigenden Tongängen ein kunstvolles Gewebe. Diese Gegenmelodie zur Choralweise wurde oft wiederum dem Choral entnommen, ebensooft gehörte sie aber dem Schatz der gewöhnlichen Volkslieder an.

Diese Vermischung von Heiligem und Profanem war nun freilich damals bei weitem nicht so anstößig, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte. Daß auch der Text jener Volksweisen mitgesungen wurde, ist nicht anzunehmen.[1]) Die einzelnen Noten des Volksliedes wurden so lang gedehnt, die Melodie so in ihrem Rhythmus gebrochen, verkürzt und verändert, daß sie so gut wie unkenntlich wurde. Man hörte durch das polyphone Tongewebe nur langgezogene Töne hindurchklingen, die das Fundament der Harmonie abgaben,[2]) die weltliche Melodie war „gleichsam nur der Holzreifen, bestimmt, den darum gewundenen Blumenkranz zusammenzuhalten, ohne selbst sichtbar zu werden".[3]) Oft entnahm auch der Tonsetzer einem weltlichen Liede nur das Motiv, aus dem er sein Kyrie oder Gloria entwickelte, aber auch dann ist, wie ein Kenner sagt,[4]) in dem so entstandenen Tonwerk die weltliche Weise „überall und nirgends; überall, insofern sie allerorten durch den Tonsatz durchblickt, nirgends, insofern sie ausdrücklich und in ihrer Urgestalt kaum irgendwo erscheint, als höchstens gelegentlich im Tenor, wo sie dann freilich sofort wieder im überströmenden Wellenspiele und Wellenschlage der Kontrapunktik verschwindet".

Aber trotzdem hatte die Sache doch auch ihre bedenkliche Seite. Wenn Johannes von Richafort in einem sechsstimmigen Requiem in die Worte des kirchlichen Textes den Psalmvers singen läßt: Es umgeben mich die Seufzer des Todes, und dann hinein in den lateinischen Text und in das rituelle Motiv die beiden Tenore mit immer steigendem Schmerz sich zurufen: C'est douleur non pareille, so mag dies gewaltsame Durchbrechen des bittersten persönlichen Leides durch die ernst-strenge kirchliche Totenfeier etwas Ergreifendes haben; eines sonderbaren Eindrucks aber konnte der Hörer sich schwerlich erwehren; wenn er sich erinnerte, daß im Volkslied diese douleur non pareille auf die Leere des Geldbeutels basiert ist.[5]) Ein Anstoß lag auch schon darin, daß man die verschiedenen Meßkompositionen nach den Volksliedern unterschied, über welche sie komponiert waren, und also die Messen etwa nach den Anfangsworten eines bekannten Liebesliedes benannte.[6])

Richaforts Requiem kann auch als Beispiel für eine andere Eigentümlichkeit der damaligen Musik dienen, daß man nämlich verschiedene Texte zu gleicher Zeit singen ließ und dadurch dem Hörer das Verstehen zur Unmöglichkeit machte. In einer Messe des großen Jakob Obrecht wird ins Agnus ein Gebet zum hl. Donatian hineingemischt.[7]) Matthäus Pipelare läßt gleichzeitig mit den Meßgesängen die ganze Lebensgeschichte des hl. Livinus vortragen.[8]) Der geistreiche, phantasievolle Nikolaus Gombert schrieb eine vielbewunderte Motette mit der Überschrift Diversi diversa orant und in der Tat werden von den vier Stimmen zu gleicher Zeit vier marianische Antiphonen vorgetragen.[9]) Ähnliches findet sich ganz gewöhnlich in der vortridentinischen Kirchenmusik.

Es waren das Auswüchse und Künsteleien, allein von scheinbaren und wirklichen Künstelein in der Verbindung mehrerer Stimmen ist die damalige Tonkunst stark erfüllt; sie bilden einen notwendigen Durchgangspunkt in der Entwicklung der mehrstimmigen Musik, die einen gewaltigen Fortschritt über das klassische Altertum hinaus und eine der glänzendsten Errungenschaften des Mittelalters darstellt. Man hat die Baukunst, welche

[1]) Ambros III 24.
[2]) Vgl. ebenda 15 f.
[3]) Ebenda II 450.
[4]) Ambros III 46.
[5]) Ambros III 43. Jannequin hat in einem weltlichen Tonstück eine Schlacht geschildert, worin man das Anrücken der Truppen mit ihren Trommeln und Querpfeifen, den Kanonendonner, das Siegesgeschrei usw. zu hören bekommt. Er hatte nun den sonderbaren Einfall, dies Schlachtstück zu einer — Messe zu verarbeiten, die ebenfalls Bataille heißt (ebenda 344).
[6]) Eine Messe O Venus bant von Kaspar von Weerbeke, Ambros III 251; La belle se siet von Okeghem, Joh. Ghiselin, de Orto, ebenda 179, 258. Eine Messe Adieu mes amours und eine andere Baisez-moi, ebenda XIV. Über das Lied L'homme armé hat ungefähr jeder der großen Tonsetzer bis zu Palestrina und über ihn hinaus eine Messe geschrieben; ebenda 46, II 450.
[7]) Ambros III 182.
[8]) Ebenda 187.
[9]) Ebenda II 391 ff.; III 300. In einem dreistimmigen Ite missa est aus der sogenannten Messe von Tournai (13. Jahrhundert) trägt eine Stimme den kirchlichen Text vor, eine zweite singt einen lateinischen Denkspruch, die dritte ein französisches weltliches Lied darein; ebenda III 27.

Digitized by Google

die gotischen Dome hervorbrachte, gefrorene Musik genannt, und in der Tat ist, was strenge Gebundenheit an Maß und Ziel angeht, keine andere Kunst der Architektur so verwandt als gerade die, welche ihre Gebilde aus dem beweglichen und verwehenden Ton aufbaut. So kommt es, daß Zählen und Messen, Theorie und eigentliche trockene Gelehrsamkeit gerade bei der Entwicklung der Musik in hervorragendem Grade beteiligt sind. Die ersten mehrstimmigen Sätze sind mehr Rechenkunststücke als Kunst, und noch auf lange hinaus behält die Musik diesen grüblerischen Zug, diese Lust an spitzfindigen Versuchen. In der Verbindung verschiedener Melodien versucht man sozusagen das Unmögliche. Man hört gelegentlich von Tonstücken zu 24, ja zu 36 Stimmen.[1]) Man pflegt mit Vorliebe die schwierigste der kontrapunktischen Formen, den sogenannten Kanon, in dem verschiedene Stimmen nacheinander alle dieselbe Tonweise vortragen, die später eintretende Stimme die Melodie aber bereits aufnimmt, bevor die vorhergehende sie vollendet hat, so daß die verschiedenen Stücke der Melodie zugleich vorgetragen werden und also zueinander passen müssen. Ein „phantastischer Zug" steckt der Musik noch in allen Gliedern und macht sich in seltsamen Satzkünsten Luft; es finden sich im 15. Jahrhundert unter den Tonsätzen der Niederländer „gar nicht selten völlig unmögliche und doch eigentümlich anziehende Stücke, musikalische Kombinationsprobleme, die schwerlich je ein Sängerchor auszuführen vermocht hat, denn es war die Musik auf dem Punkte angelangt, um in bedeutenden, zuweilen kühnen Versuchen die Grenzen ihres Reiches zu suchen, durch Stellung schwieriger Bedingungen . . . das Maß der eigenen Kraft zu prüfen".[2]) Zu allem Überfluß wurde durch kunstgeübte Sänger die Sache noch verwickelter, indem sie beim Vortrag auch schwieriger Tonwerke noch Schnörkel und Verzierungen von dem Ihrigen hinzufügten.[3])

Trotzdem darf man nicht glauben, vor Palestrina habe die Musik nur Kunststücke, aber keine Kunstwerke geliefert. Allmählich entstanden Tonmeister, die mit den größten technischen Schwierigkeiten geradezu spielten und ihren Schöpfungen Wärme der Empfindung und seelenvollen Ausdruck einzuhauchen verstanden. Nach den ersten schwerfälligen Versuchen in Skandinavien, England, dann in Frankreich wurden die Niederlande das Vaterland der Musik. Ein erster großer Meister erstand ihr in dem Hennegauer Wilhelm Dufay († 1474), seit 1436 Kanoniker in Cambrai. Er ist der erste, dessen Arbeiten wirklichen Stil zeigen;[4]) innige Gefühlswärme und reiner Schönheitssinn spricht sich in anziehendster Weise in ihnen aus; fast durchgängig ist der Ausdruck einer wundersam süßen Wehmut und holdseligen Innigkeit über seine Sätze gebreitet.[5]) Dufays tüchtigste Schüler sind Binchois, ebenfalls ein Geistlicher aus dem Hennegau, und besonders Busnois, dessen Werke bereits einen Fortschritt über Dufay hinaus zeigen; während die frühere Musik nicht weiter ging, als eine gegebene Melodie etwa aus dem Gregorianischen Choral „in Wohlklang einzuhüllen", beginnt sie jetzt sich auf eigene Füße zu stellen und ihre eigenen Zwecke zu verfolgen.[6])

Eine zweite niederländische Schule beginnt mit Johannes Okeghem, gestorben fast hundertjährig 1512. Er stammte wahrscheinlich aus Ostflandern, war Sänger in der Kapelle Karls VII. und Ludwigs XI., später Schatzmeister an der Kapitelskirche des hl. Martin zu Tours. Okeghem beherrscht alle kanonischen und andere Satzkünste in erstaunlichem Grade, aber zugleich versteht er es, seiner Musik „die singende Seele" einzuhauchen. Es finden sich bei ihm „ganze Perioden von der wundervollsten melodischen Führung und von außerordentlicher Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks".[7]) Eine Trauerkantate auf seinen Tod nennt ihn den Fürsten der Musik. Auf die folgende Entwicklung der Tonkunst hat er den weitestgehenden Einfluß geübt. Schon Jakob Obrecht († 1507) kann als sein Schüler aufgefaßt werden. Besonders aber durch Josquin de Prés wurde Okeghems Weise nach Italien, Frankreich und ebenso nach Deutschland verbreitet, wo die großen Tonsetzer Heinrich Isaak[8]) und Ludwig Senfl[9]) sich ihr anschloßen. Josquin selbst gehört „zu den größten musikalischen Genies aller Zeiten". In allen Satzkünsten und -künsteleien bewandert, war trotzdem er

[1]) Ambros III 176, 210. [2]) Ebenda 9.
[3]) Beispiele von solchen sogenannten Diminutionen in Pierluigi da Palestrinas Werken XXXIII 45 ff.
[4]) Ambros II 496.
[5]) Ambros II 497. Vgl. F. X. Haberl, Bausteine für die Musikgeschichte I: Wilhelm Du Fay, Leipzig 1885; vgl. Historisch-politische Blätter XCVII (1886) 279 ff.
[6]) Ambros II 504.
[7]) Ebenda III 175.
[8]) Ebenda 389 ff. Von ihm stammt das Lied: „Innsbruck, ich muß dich lassen", das er im Kyrie seiner Missa carminum verwertet; ebenda 389, 394.
[9]) Ebenda 414 ff.

Digitized by Google

es, der „mit gewaltiger Hand die Bahn, die zu einer maßvolleren Kunſtweiſe führte, durch das dornige Dickicht brach".[1]) Ungeachtet des Formenzwanges, den die Zeit ihn auferlegte, ſpricht aus ſeinen Werken ein „tief, rein und warm empfindendes, ja der gewaltigſten leidenſchaftlichen Erregungen fähiges Gemüt". Mehr und mehr macht er ſich von manchen Unvollkommenheiten ſeiner früheren Schöpfungen frei, bis ihm endlich „goldreine, ſchlackenloſe Werke gelingen, die auf der vollen Sonnenhöhe künſtleriſcher Vollendung ſtehen".[2]) Geboren war Josquin um 1445 in Hennegau, wahrſcheinlich zu Condé, wo er 1521 auch ſtarb. Unter Sixtus IV. gehörte er der päpſtlichen Kapelle an, 1480 weilte er als ſchon berühmter Muſiker am Hof Ludwigs XI. von Frankreich, zu dem er in einem gewiſſen vertrauten Verhältnis ſtand.

Durch all dieſe berühmten Tonſetzer erlangte die niederländiſche Muſik einen Weltruf. Alle bedeutenden Fürſtenhöfe ſuchten Niederländer für ihre Hofkapelle zu gewinnen. Im Jahre 1498 hielten ſie ihren Einzug in Wien,[3]) Philipp der Schöne nahm ſie mit nach Spanien, wo die Kapelle von Valladolid eine der berühmteſten der Welt wurde.[4]) Um 1480 lehrten zu Neapel gleichzeitig drei berühmte Niederländer Muſik;[5]) ſelbſt Venedig, das mit Eiferſucht darüber wachte, daß in S. Marco nur Einheimiſche die Organiſten- und Kapellmeiſterſtelle bekleideten, ließ ſich 1527 herbei, den Niederländer Adrian Willaert als Muſikmeiſter zu berufen.[6])

Von weit größerer Bedeutung war es, daß die Niederländer auch die päpſtliche Kapelle zu Rom für ſich eroberten. Ihr Anſehen beim franzöſiſchen König bahnte ihnen den Weg zum päpſtlichen Hofe in Avignon. Als Gregor XI. 1377 dauernd nach Rom zurückkehrte, nahm er ſeine Niederländer dorthin mit, und ſie behaupteten ſich in der päpſtlichen Kapelle bis ins 16. Jahrhundert hinein. Zu Dufays Zeit enthält das Verzeichnis der päpſtlichen Sänger faſt lauter Namen flandriſchen oder franzöſiſchen Klanges; Dufay wie ſpäter Josquin waren jahrelang Mitglieder des päpſtlichen Sängerchors, deſſen Archiv bis heute eine Menge von Meſſen und Motetten der niederländiſchen Meiſter aufbewahrt.[7])

Die Herrſchaft der niederländiſchen Sänger in Italien war ein Glück für die niederländiſche wie für die italieniſche Tonkunſt. Sie bewahrte die Italiener vor dem verfrühten Verſuch, im Anſchluß an das klaſſiſche Altertum auch auf dem Gebiete der Muſik völlig neue Bahnen einzuſchlagen; das Zeitalter der Renaiſſance beginnt für die Tonkunſt erſt im 17. Jahrhundert und führte damals zur Schöpfung der modernen, monodiſchen Muſik. Aber ohne Einfluß auf die bisherige Kunſtübung blieb auch im 16. Jahrhundert die Renaiſſance nicht. Schon für die Muſik eines Dufay oder Josquin war es ſicherlich von größtem Wert, daß beide in Florenz und Rom mit der feinen Bildung des damaligen Italien Fühlung gewannen. Die höchſte Vollendung, deren ſie fähig war, erfuhr die niederländiſche Tonkunſt erſt dann, als die Italiener mit ihrem ausgebildeten Schönheitsſinn und feinen Kunſtverſtändnis die Errungenſchaften ihrer Vorgänger übernahmen und verwerteten.

Auch der größte unter den Tonſetzern des 16. Jahrhunderts, Giovanni Pierluigi Sante, von ſeinem Geburtsort allgemein Paleſtrina genannt, iſt keineswegs als Schöpfer einer völlig neuen Art von Kirchengeſang zu betrachten.[8]) Wahrſcheinlich 1525[9]) geboren, erhielt er ſeine muſikaliſche Bildung in den Jahren 1540–1544 zu Rom in der ſtrengen Schule eines Niederländers.[10]) Nach Ausweis ſeiner Werke hat er die flandriſchen Meiſter mit

[1]) Ebenda 207. [2]) Ebenda 208–209. [3]) Ebenda II 516.
[4]) Ebenda 524.
[5]) Ebenda 538.
[6]) Ebenda 539.
[7]) Ebenda 494 f.
[8]) Pierluigi da Paleſtrinas Werke, 33 Bände, Leipzig 1862–1893, 1907. Joſ. Baini, Memorie storico-critiche sopra la vita e le opere del G. P. da Palestrina, Roma 1828. F. X. Haberl im Kirchenmuſikaliſchen Jahrbuch IX (1894) 87–99. Karl Weinmann, Zur Geſchichte von Paleſtrinas Missa Papae Marcelli, im Jahrbuch der Muſikbibliothek Peters für 1916, XXIII. Jahrgang, Leipzig 1917, 23–42. W. Bäumker, Paleſtrina, Freiburg 1877. P. Wagner, Paleſtrina als weltlicher Komponiſt, Straßburg 1890; Das Madrigal und Paleſtrina, in der Vierteljahresſchrift für Muſikwiſſenſchaft VIII (1893) 423 ff.; Geſchichte der Meſſe I, Leipzig 1913; derſelbe im Gregoriusblatt XXXVIII (1913), 53–56, 65–70. Th. Schmid in den Stimmen aus Maria-Laach XXXXVII (1894) 113–136.
[9]) Zu dieſem Ergebnis kommt Karl Weinmann in ſeiner wertvollen Abhandlung „Paleſtrinas Geburtsjahr" (Regensburg 1915), die ein Kapitel der großen Paleſtrinabiographie bildet, an welcher dieſer gelehrte Muſikſchriftſteller ſeit Jahren arbeitet.
[10]) Des Gaudo Mel. Mit Unrecht identifizierte Baini dieſen mit Claude Goudinel. Haberl im Kirchenmuſikaliſchen Jahrbuch IV (1891), 98.

Digitized by Google

großem Eifer studiert und bewegt sich in seinen ersten Werken noch ganz in deren Bahnen.[1]) In einigen wenigen Fällen hat auch er es nicht verschmäht, Messen über weltliche Singweisen zu schreiben,[2]) in allen kontrapunktischen Künsten ist er bewandert wie nur irgendeiner der großen Niederländer. Was Palestrina vor seinen Vorgängern auszeichnet, ist namentlich ein äußerst feines Schönheitsgefühl. Seine Melodien sind „aus lauter Anmut geformt",[3]) alles Kleinliche, Gesuchte, Geschraubte, das vielfach auch den größten nordischen Meistern noch anklebte, hat er abgestreift. Die Stimmführung wird bei ihm melodischer, schwungvoller; auch unter dem Zwang der schwierigsten kontrapunktischen Formen bewegt er sich anscheinend mit größter Leichtigkeit und Freiheit. Seine Ausdrucksmittel sind an und für sich beschränkt, er verfügt nur über vier oder sechs, seltener acht Menschenstimmen, die in ihren Verschlingungen sich nur zu reinen Dreiklängen zusammenfinden dürfen. Aber diese Stimmen, die er mitunter auf zwei Chöre verteilt, weiß er in wirkungsvollster Weise zu der herrlichsten Wirkung zu gruppieren. Insofern ist Palestrina, rein musikalisch betrachtet, „die letzte, höchste Blüte einer jahrhundertelangen Entwicklung".[4])

Sein Können als Tonsetzer hat aber Palestrina ganz in den Dienst der Kirche gestellt. Die altkirchliche Gesangweise erscheint bei ihm in ihrem Feierkleid, aus Motiven des Gregorianischen Chorals baut er meist seine Tonwerke auf, und in den Bahnen des Chorals bewegt sich seine Melodieführung.[5]) Die Leichtigkeit, mit der er schuf, ermöglichte es ihm, 93 Messen, Motetten für alle Feste des Jahres, Hymnen für das ganze Kirchenjahr zu schreiben; seine weltlichen Kompositionen, zwei Bände Madrigale, kommen dagegen kaum in Betracht.[6]) Alle diese kirchlichen Werke durchzieht ein Ton innigster, religiöser Andacht. Palestrina ist tief in Sinn und Stimmung der liturgischen Texte eingedrungen und weiß ihren Gehalt in ergreifendster Weise zum Ausdruck zu bringen. Tonschöpfungen, wie seine Improperien oder sein Stabat Mater wird niemand ohne Ergriffenheit anhören können, der überhaupt ein Ohr für Musik hat, und auch Tonmeister, die sonst auf ganz anderem Standpunkt stehen, haben in dieser Beziehung Palestrina ihre Bewunderung nicht versagen können.[7])

Die größere Einfachheit und Innerlichkeit des Palestrinastils läßt sich als Verwirklichung der Reform auffassen, welche die Trienter Versammlung für den Kirchengesang gewünscht hatte. Das Verdienst, dem künftigen Reformator und damit der Reform selbst die Wege geebnet zu haben, gehört dem Papst Julius III., dem ehemaligen Bischof von

---

[1]) Ambros IV 23.

[2]) Über den L'homme armé hat er auch 1570 eine Messe geschrieben; in einer zweiten, 1582, über dasselbe Lied geschriebenen unterließ er die Angabe des Themas, ebenso wie in seiner Missa sine nomine, die über ein Lied Je suis déshérité komponiert ist. Vgl. Wagner im Gregoriusblatt XXXVIII (1913), 67.

[3]) Ebenda 66.

[4]) Ambros IV 23.

[5]) Wagner a. a. O. 66, 70.

[6]) Nach Haberls thematischem Verzeichnis der Werke Palestrinas in der Gesamtausgabe XXXIII, 97–129 schuf der Meister an Messen (ungerechnet 2 von zweifelhafter Echtheit): 39 zu vier, 29 zu fünf, 21 zu sechs, 4 zu acht Stimmen; ferner 486 Antiphonen, Motetten, Offertorien, Psalmen, 69 Hymnen, 30 Lamentationen, 35 Magnifikat, 11 Litaneien, 182 Madrigale und profane Lieder.

[7]) Felix Mendelssohn-Bartholdys Urteil über die Improperien und die ältere italienische Kirchenmusik überhaupt siehe bei Bäumker 24, 67. Richard Wagner hat seiner Bewunderung für Palestrina öfters Ausdruck gegeben. Die „berühmten Kirchenstücke Palestrinas" nennt er eine „durchaus geistige Offenbarung", von der wir mit „unsäglicher Rührung ergriffen werden" (Schriften und Dichtungen [o. J.] IX, 79 f.). „Von dem Aufkommen der Oper in Italien datiert für den Kunstkenner zugleich der Verfall der italienischen Musik; eine Behauptung, die demjenigen einleuchten wird, der sich einen vollen Begriff von der Erhabenheit, dem Reichtum und der unaussprechlich ausdrucksvollen Tiefe der italienischen Kirchenmusik der früheren Jahrhunderte verschafft hat, und z. B. nach Anhörung des Stabat Mater von Palestrina unmöglich die Meinung aufrechterhalten können wird, daß die italienische Oper eine legitime Tochter dieser wundervollen Mutter sei" (ebenda VII, 90). „Den Ausdruck der Melodie seinem innersten Sinn gemäß zu heben, erfand nun aber der christliche Geist die vielstimmige Harmonie auf der Grundlage des vierstimmigen Akkordes ... Zu welch wundervoll innigem, bis dahin nie und in keiner Weise bekannten Ausdruck die melodische Phrase hierdurch gelangte, ersehen wir mit stets neuer Ergriffenheit aus den ganz unvergleichlichen Meisterwerken der italienischen Kirchenmusik," welche eine so wunderbar „das Herz bis ins tiefste Innere erregende" Wirkung hervorbringen, daß „durchaus keine ähnliche Wirkung irgend einer andern Kunst sich ihr vergleichen kann" (ebenda VII, 106). Als sächsischer Hofkapellmeister gedachte Wagner die Orchestermusik aus dem Gottesdienst der Hofkirche zu verbannen und statt dessen den Gesang im Palestrinastil einzuführen (ebenda II, 252 ff.). In seinem Parsifal läßt Wagner bei der Erwähnung des Karfreitags das Orchester die ersten Akkorde von Palestrinas Stabat Mater anstimmen. (Vgl. J. Haßfeld in der Musica Sacra XLVI [1913], 125 ff.)

Digitized by Google

Paleſtrinas Heimat, der für Muſik viel Verſtändnis beſaß.[1]) Wahrſcheinlich war er es, der den jugendlichen Meiſter 1551 aus einer unbedeutenden Stellung an der Kathedrale ſeines Geburtsortes als Kapellmeiſter nach St. Peter in Rom berief.[2]) Durch Julius III. wiederum fand Paleſtrina am 13. Januar 1555 Aufnahme in das Sängerkolleg des päpſtlichen Chores, aus dem er freilich ſchon am folgenden 30. Juli durch den ſtrengen Paul IV. wieder entlaſſen wurde. Die päpſtlichen Sänger ſollten nämlich Kleriker ſein, Paleſtrina aber war verheirateter Laie. Er erhielt jetzt die Kapellmeiſterſtelle im Lateran, dann an S. Maria Maggiore. Erſt 1571 wurde er von neuem mit der Leitung der Muſik in St. Peter betraut und behielt dieſe Stellung bis zu ſeinem Tode 1594.

In Rom hatte Paleſtrina Gelegenheit, jenen Kreiſen näherzutreten, von denen die Kirchenreform ihren Ausgang nahm. Er ſelbſt ſagt, auf den Rat der „angeſehenſten und gottesfürchtigſten Männer" hin habe er mit allem Eifer danach geſtrebt, mit ſeiner Kunſt der Verherrlichung des heiligen Meßopfers zu dienen.[3]) Daß er noch 1555 einen Band Madrigale veröffentlichte, in denen Frauenſchönheit und weltliche Liebe beſungen wird, rechnete er ſich ſpäter als großen Fehler an.[4]) Mit Filippo Neri ſcheint er in Beziehung getreten zu ſein, wenigſtens ſtand dieſer dem großen Tondichter im Tode bei. Daß Paleſtrina irgendwie dem reformeifrigen Papſt Marcellus II. nähertrat, läßt ſich aus dem Titel ſchließen, den er einem ſeiner berühmteſten Meiſterwerke, der Meſſe des Papſtes Marcellus, vorſetzte.[5]) Der Meiſter gehörte unter der kurzen Regierung Marcellus' II. zur Sixtiniſchen Kapelle; er war alſo wohl dabei, als der Papſt ſeine Sänger zu ſich beſchied und ihnen Vorhaltungen machte über den wenig entſprechenden Geſang, den er am Karfreitag 1555 mit angehört hatte. Wie Maſſarelli bezeugt, hätte man nämlich, wohl wegen der Virtuoſenkunſtſtücke der Sänger, den ganzen Vortrag eher als Ausdruck der Freude als des Schmerzes über Chriſti Tod nehmen können. Das müſſe, ſo erklärte der Papſt, in Zukunft anders werden; auch dürfe der Text der Geſänge durch die geſanglichen Verzierungen und Ausſchmückungen nicht ſeine Verſtändlichkeit für die Hörer verlieren. Maſſarelli, der den Vorgang berichtet, fügt bei, daß die Sänger zur größten Genugtuung der Gläubigen dem päpſtlichen Auftrage nachkamen.[6]) Paleſtrina ſelbſt ſchrieb ein Jahr darauf, 1556, eben für den Karfreitag, ſeine Improperien, die faſt alles Kontrapunktiſche meiden, aber was Tiefe und Innerlichkeit der Empfindung angeht, zu den ſchönſten Schöpfungen des Meiſters gehören.[7]) In demſelben Jahre ſetzte er, ebenfalls für den Gebrauch in der Karwoche, Klagegeſänge des Propheten Jeremias in Muſik. Sehr möglich, daß er um dieſe Zeit

---

[1]) Vgl. unſere Angaben Band VI, 40.

[2]) Vgl. ebenda 245.

[3]) Faciendum mihi putavi, ut gravissimorum et religiosissimorum hominum secutus consilium ad rem in christiana religione omnium maximam et divinissimam, hoc est Sanctissimum Missae sacrificium novo modorum genere decorandum, omne meum studium, operam, industriamque conferrem (Dedikation an Philipp II. vor dem zweiten Band ſeiner Meſſen, 1567). Das novum modorum genus wurde bisher ſo verſtanden, daß Paleſtrina Meſſen in einem neuen Stil geſchrieben habe und als Gründer dieſes neuen Stils auftreten wolle; man bezog dieſe Äußerung auf die Meſſe des Papſtes Marcellus, die in jenem Bande zuerſt gedruckt iſt. Allein Paleſtrina ſpricht von den ſämtlichen Meſſen des Bandes, und daß ſie alle den vorgeblichen neuen Stil zeigen, kann nicht behauptet werden. Vielleicht will Paleſtrina nichts weiter ſagen, als daß er eine neue Reihe von Meſſen vorlege (K. Weinmann im Jahrbuch der Muſikbibliothek Peters für 1916, 24 ff.); vielleicht ſpielt er auch auf das canticum novum der Heiligen Schrift (Pſ. 39, 4; 149, 1 uſw.) an.

[4]) Weinmann a. a. O. 26.

[5]) Zum Teil dem Verſuch, dieſen rätſelhaften Titel der Meſſe zu deuten, entſprang die Erzählung, das Konzil von Trient habe unter Marcellus II. (!) die Figuralmuſik abſchaffen wollen, Paleſtrina aber habe durch jene Meſſe ſie gerettet. Baini widerlegte dieſe Legende (vgl. Hiſt.-polit. Blätter XLII [1858], 893–911), ſetzte aber eine andere an ihre Stelle. Nach ihm hätte Paleſtrina allerdings die Kirchenmuſik gerettet, aber nicht gegen das Trienter Konzil, ſondern gegen die Kardinalkongregation für Ausführung der Trienter Beſchlüſſe (ebenda 911–926). Darüber unten S. 39 A. 1 und 10. Von Kirchenmuſik mochte das Konzil handeln in der Kongregation ad colligendos abusus de sacrificio missae, gebildet am 20. Juli 1562. Ehſes VIII, 721, 916.

[6]) Cum autem sacra ipsa a cantoribus non ea qua decet reverentia recitarentur, sed magis ab eis cantiones laetitiae cum eorum musicis conventibus proferri viderentur, ... pontifex ipse, vocatis ad se cantoribus ipsis, eis iniunxit, ut quae his diebus sanctis in mysteriis passionis et mortis Christi recitanda erant, ea rei condecentibus vocibus referrent, atque etiam ita referrent, ut quae proferebantur, audiri atque percipi possent. Quod quidem ab ipsis cantoribus cum maxima astantium consolatione executioni demandatum est. Maſſarelli bei Merkle II, 256 f. Vgl. Weinmann a. a. O. 38 f.

[7]) Geſamtausgabe Band XXXI.

Digitized by Google

auch die Messe des Papstes Marcellus schrieb und dabei von der Absicht geleitet war, den Wünschen des Papstes für die Reform des Gesanges zu entsprechen.[1])

Den Fortschritt, den die Kirchenmusik durch Palestrina tat, verdankt sie somit zum nicht geringen Teil den Vertretern der kirchlichen Reform. Palestrina lohnte es ihnen, indem er ihren Reformeifer vor einer Übereilung bewahrte. Auch nach der Messe des Papstes Marcellus verstummten noch nicht sofort die Stimmen einiger Eiferer, welche die Figuralmusik völlig aus dem Gottesdienst beseitigt wünschten.[2]) Glaubwürdig ist überliefert, daß Pius IV. solchen Gedanken nicht ferne stand und dem Trienter Konzil Vorschläge in diesem Sinn zu unterbreiten gedachte. Palestrinas Messen hätten aber den Papst umgestimmt und ihn ganz für den Palestrinastil gewonnen.[3]) Mit Anspielung auf den Vornamen des Meisters, Giovanni, soll Pius IV. von der Marcellusmesse gesagt haben, sie mahne an die Harmonie des himmlischen Jerusalem, die der Apostel Johannes hörte und von denen jetzt ein anderer Johannes einen Vorgeschmack gebe.[4])

Die Anregung, die das Trienter Konzil auch ohne ein ausführliches Dekret für die Erneuerung der Kirchenmusik gegeben hatte, blieb auch sonst nicht wirkungslos. Namentlich die Forderung, daß die Texte der Gesänge bei allem Reichtum der musikalischen Ausstattung verständlich bleiben müßten, wurde von Carlo Borromeo mit den andern Trienter Bestimmungen über Kirchenmusik in ein Dekret seines ersten Provinzialkonzils 1565 aufgenommen;[5]) mit diesem fand sie in der ganzen katholischen Welt Verbreitung und wurde von vielen Provinzialkonzilien wiederholt.[6])

Auch in Rom selbst wandten im Auftrag der Kongregation für die Erklärung der Trienter Dekrete die Kardinäle Borromeo und Vitelli der Kirchenmusik ihre Aufmerksamkeit zu.[7]) Freilich handelt es sich dabei zunächst mehr um die Reform des päpstlichen Sängerchors als um die Reform der Musik: von den Chormitgliedern wurden 14 entlassen und die Kapelle auf die ursprüngliche Zahl von 24 Sängern zurückgeführt.[8]) Aber auch den Gesang selbst prüfte man auf seine Übereinstimmung mit den Trienter Wünschen. Unter dem 28. April 1565 bemerkt das Tagebuch der Kapelle, die päpstlichen Sänger hätten in der Wohnung des Kardinals Vitelli einige Messen vorgetragen, damit man zu urteilen vermöge, ob der gesungene Text verstanden werden könne. Um eine Entscheidung darüber, ob die Figuralmusik in der Kirche beizubehalten sei oder nicht, handelte es sich für die beiden Kardinäle damals nicht, sie waren mit der bisherigen Musik, auch Orlando di Lassos, einverstanden, obschon dieser noch freier ist als Palestrina. Messen Orlandos ließ Vitelli sich 1561 und 1562 durch den Kardinal Truchseß vom Herzog Albrecht V. in Abschriften übersenden und äußerte sich, ebenso wie Borromeo, sehr befriedigt darüber.[9])

Welche Messen am 28. April 1565 die päpstlichen Sänger in Vitellis Wohnung zum Vortrag brachten, ist nicht überliefert.[10]) Daß man Palestrinas Arbeiten nicht unberücksichtigt

[1]) Weinmann 41 f. Daß jene Messe für die Kardinalkongregation von 1564 geschrieben worden sei und daß ihre Aufführung die Figuralmusik von der Verbannung aus dem Gottesdienst gerettet habe, hat Baini behauptet. Die Sache ist unmöglich, da die Messe des Papstes Marcellus nachweislich spätestens 1563 schon vorhanden war. Weinmann 34 ff.

[2]) Von solchen, qui furiosissime clamitant, modos musicos et musicae praeceptores de communi societate hominum eicii debere, spricht Marius Corradus in einer Dedikation an Carlo Carafa. Pogiani Epist. III, 194; vgl. Ambros II, Vorrede S. XI. Über Ferdinand I. als „Retter der Kirchenmusik" vgl. Anhang Nr. 66.

[3]) Durch eine Mittelsperson erfuhr dies der Jesuit de Cressolles von Palestrina selbst. Lud. Cressollii Mystagogus, Parisiis 1629, 627. Haberl im Kirchenmusikal. Jahrbuch VI (1892), 94. Th. Schmid in den Stimmen aus Maria-Laach 1894, II, 124; vgl. IV, 13.

[4]) Baini a. a. O. (s. oben S. 319 A. 6); Hist.-polit. Blätter XLII (1858), 920 (leider ohne Quellenangabe).

[5]) Der Vergleich des Reformentwurfes über Kirchenmusik (Theiner II, 122; vgl. Pallavicini 12, 5, 14) mit Acta ecclesiae Mediolanensis I, Bergamo 1738, 31 (Hardouin, Collectio Conciliorum X, 687) zeigt, daß Borromeo jenen Entwurf benutzte.

[6]) Vgl. Hist.-polit. Blätter XLII (1858), 920.

[7]) Haberl, Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas Missa Papae Marcelli, im Kirchenmusikalischen Jahrbuch VI (1892), 82–97. Weinmann a. a. O.

[8]) Haberl 85 f.

[9]) Weinmann a. a. O. 29–32.

[10]) Daraus, daß in einer Handschrift des Archivs der Sixtinischen Kapelle drei Palestrinamessen, nämlich die Messe Illumina oculos meos, die Marcellusmesse und eine dritte ohne Titel, zusammengeschrieben seien und die Marcellusmesse die Jahreszahl 1565 aufweist, schloß Baini, diese drei Messen seien damals von Palestrina komponiert und vor Vitelli gesungen worden; es habe sich für die Kommission um die Entscheidung gehandelt, ob die Figuralmusik noch weiter im Gottesdienst geduldet werden solle. Allein jener Kodex enthält nicht die älteste Niederschrift der Marcellusmesse (s. oben S. 323 A. 3); er besteht aus Faszikeln, die erst

Digitized by Google

ließ, ist bei dem Ansehen, das er genoß, wahrscheinlich und wird noch wahrscheinlicher dadurch, daß im Oktober 1565 „wegen der Kompositionen, die er bisher herausgegeben hat oder zum Besten der Kapelle noch herausgeben wird," seine Vergütung erhöht wurde, so daß er, obschon nicht päpstlicher Sänger, doch das volle Gehalt eines solchen bezog[1].)

In den nächsten Jahren hört man noch manches von dem Bemühen kirchlich gesinnter Tonsetzer, die Verständlichkeit der gesungenen Texte zu wahren. Palestrinas Zeitgenosse Giovanni Animuccia, Kapellmeister an St. Peter, der auch für Filippo Neris Oratorium einfach gehaltene Gesänge komponierte, veröffentlichte 1567 ein Buch Messen, in dessen Vorrede er von dem Wunsche „einiger" spricht, daß die gesungenen Worte verständlich bleiben müßten. Seine Arbeit scheint die Kardinalkommission befriedigt zu haben, denn im folgenden Jahr mußte er auf deren ausdrückliche Anordnung Hymnen, Motetten und Messen komponieren, die „der Vorschrift des Trienter Konzils und der neuen Ordnung des Offiziums entsprechen."[2]) Kardinal Borromeo veranlaßte einen gewissen Vincenzo Ruffo zur Komposition von Psalmen und Messen, die schon auf dem Titelblatt ihre Übereinstimmung mit dem Trienter Konzil ankündigen.[3])

Osnabrugensia.

Rückblicke und Ausblicke.

Die ehrwürdige, an künstlerischen Reizen und geschichtlichen Erinnerungen so reiche Bischofstadt Osnabrück war im Anfang des Oktober Zeugin großer und für das katholisch-kirchliche Leben bedeutungsvoller Veranstaltungen.

Vom 5.—8. Oktober tagte dort die vom Hochwürdigsten Herrn Bischofe Dr. Wilhelm Berning einberufene Diözesan-Synode. Gottesdienst und Seelsorge, Schule und Unterricht, Mischehen, Christenlehre, das gesamte kirchliche Vereinswesen und andere wichtige Fragen der Pastoral waren als Beratungsgegenstände ausgewählt worden. Darunter auch die Pflege der Kirchenmusik und der Cäcilienverein. Kein Zweifel, daß aus der ernsten Arbeit dieser Diözesan-Synode unter Gottes gnädigem Schutze mannigfache dauernde Frucht aufkeimen und reifen wird zum Segen des Bistums und über seine Grenzen hinaus.

Unseren Verbandsgenossen wird die Nachricht besonders wertvoll sein, daß anläßlich der Diözesan-Synode und zu derselben Zeit ein kirchenmusikalischer Kursus stattfand, der von Geistlichen und Laien zahlreich besucht war. Auch diesen Kursus verdanken wir der tatkräftigen und klugen Initiative des Hochwürdigsten Herrn Bischofes Wilhelm, der in einem eigenen Erlaß alle für kirchenmusikalische Fragen interessierten Geistlichen sowie alle Chordirigenten, Organisten, Lehrer und sonstigen Freunde der Kirchenmusik in der Diözese Osnabrück und im norddeutschen Missionsgebiete dazu eingeladen hatte. Der Hochwürdigste Herr hatte sich dabei von dem Gedanken leiten lassen, daß solche Kurse an sich schon ein geeignetes Mittel zur Pflege und Hebung des Kirchengesanges sowie des kirchlichen Orgelspieles sind, daß ihre Abhaltung nach der Neuordnung und Neubelebung des gregorianischen Choralgesanges durch die Einführung der Editio Vaticana aber geradezu notwendig erscheint.

Als krönender Abschluß der Diözesan-Synode und des kirchenmusikalischen Kursus wurde am 8. Oktober ein feierliches Danksagungs-Pontifikalamt gehalten, bei dem die Tüchtigkeit des Osnabrücker Domchores in hellem Lichte erstrahlte. Darauf folgte im Runden Saale der Stadthalle ein Festakt zur Eröffnung des Diözesan-Cäcilienvereins Osnabrück.

* * *

später, wahrscheinlich 1724, zusammengebunden wurden. Nicht die Marcellusmesse trägt die Jahreszahl 1565, sondern die „Messe ohne Titel", und diese ist nachweislich vor 1562 entstanden. Die Messe Illumina trägt diesen Titel, weil ihre Themata dem Motett des Andreas de Silva Illumina entnommen sind. Der Titel ist also nicht mit Baini als Gebet Palestrinas um göttlichen Beistand zur Rettung der Kirchenmusik aufzufassen. Haberl a. a. O. 89 f.

[1]) Ebenda 87.

[2]) Ebenda 97. Ambros II, 600 f.

[3]) Salmi ... conformi al decreto del S. Concilio Tridentino, 1574. Haberl a. a. O. 92; vgl. Sylvain I, 265.

Digitized by Google

Die Osnabrücker Volkszeitung veröffentlichte über die lehrreichen und glanzvollen kirchenmusikalischen Veranstaltungen in den Nummern 462, 466 und 470 vom 10., 13. und 15. Oktober 1920 gut geschriebene Berichte, die einen Überblick gewähren und einen kleinen Einblick gestatten in die gewaltige Arbeit, die in Osnabrück geleistet wurde.

Über den kirchenmusikalischen Kursus lesen wir da:

Zahlreiche Chordirigenten, Organisten, Lehrer und Lehrerinnen aus dem Bezirk der Diözese Osnabrück waren in dieser Woche in unserer Stadt versammelt, um ihre kirchenmusikalischen Kenntnisse in einem Kursus, der gelegentlich der Diözesan-Synode abgehalten wurde, zu festigen und zu erweitern. Kaum vermochte die geräumige Aula des Ursulinenklosters all die Wißbegierigen zu fassen, und die vielen, auf allen möglichen Gebieten des durchgenommenen Stoffes liegenden Fragen, die die Lehrer des Kursus zu beantworten hatten, legen von dem Eifer der Teilnehmer ein schönes Zeugnis ab. Osnabrück war aber auch in der Lage, den Kursus mit ganz vorzüglichen Lehrkräften durchführen zu können. In fesselnder Weise legte Herr Universitätsprofessor Dr. Stapper aus Münster die Grundbegriffe und die Gesetze der Liturgie fest: er sprach dann weiter über die Kirchenmusik als Bestandteil der feierlichen Liturgie. Hatte er dabei schon gelegentlich das Gebiet des Kirchengesanges gestreift, so wurde dieses in mehreren Vorträgen von Herrn Pfarrer Mensing-Quakenbrück gründlich nach allen Richtungen hin durchgesprochen. Der Vortragende betonte, wie alt schon der Kirchengesang sei: nicht die Apostel hätten ihn als erste bei feierlichen Anlässen gepflegt, wir fänden ihn schon im Alten Testament zu Moses Zeiten. Er sei uns als köstlicher Schatz verblieben und könne bei der Verflachung und Verrohung der Lieder, die man heute auf der Straße höre, als allein echtes Volkslied angesprochen werden. Weiter erstreckten sich die Darbietungen des Pfarrers Mensing auf die Erläuterung der offiziellen Choralbücher und auf die Einführung in die Kirchentonarten. Praktische Vorführungen und Übungen ergänzten überall die Vorträge. Herr Domorganist Bäumer bewies in seiner Vorlesung über Orgel und Orgelspiel beim liturgischen und außerliturgischen Gottesdienste, daß er die Königin aller Instrumente als Meister beherrscht. Sehr interessant waren seine Ausführungen über Choralbegleitung und Registrierung. Obwohl gerade bei der Kirchenmusik zahlreiche feste Gesetze bestehen, kann doch der Organist, wie Herr Bäumer zeigte, bei der Auswahl der Register die verschiedensten Kombinationen treffen, und manchem Hörer werden wohl infolge dieser Ausführungen neue Wege zur Erzielung neuer Klangwirkungen erschlossen worden sein. Den Abschluß des kirchenmusikalischen Kursus bildete die Gründung des Diözesan-Cäcilienvereins in einem Festakte in der Stadthalle. Nicht unerwähnt soll bleiben, daß der Domchor unter der Leitung des Herrn Bäumer bei den liturgischen Feierlichkeiten im Dom durch zahlreiche Darbietungen aus Messen von Witt, Haller, Friedrich Schmidt usw. mitwirkte. Nh.

Über den Festakt zur Gründung des Diözesan-Cäcilienvereins Osnabrück heißt es:

Den würdigen Schlußakkord der erhebenden liturgischen Feierlichkeiten im Dom anläßlich der Diözesan-Synode bildete das hochfestliche Dankfagungs-Pontifikalamt mit Tedeum am Freitag morgen. Der Domchor verherrlichte die Feier durch künstlerisch vollendeten Vortrag der fünfstimmigen Missa solemnis von Mitterer und des äußerst wirkungsvollen Tedeum von Schmidt. Die Leistungen des Domchors, besonders auch der Knaben, während dieser Tage haben gewiß alle Gläubigen mit berechtigter Freude erfüllt; mögen sie dazu beitragen, daß die Eltern gern ihre Kinder zur Mitwirkung an dieser heiligen und hehren Aufgabe bereitstellen; Anmeldungen nimmt zu jeder Zeit Herr Domchordirektor Bäumer entgegen. Nicht geringen Anteil an der Wirkung der kirchenmusikalischen Darbietungen hatten auch die meisterhaft gespielten Orgelvorträge des jugendlichen Sohnes des Domorganisten Bäumer, die mit der C-moll Fuge von Bach ihren Abschluß fanden.

Um 1/2 11 Uhr fand im Runden Saale der Stadthalle der Festakt zur Gründung des Diözesan-Cäcilienvereins statt, zu dem der hochwürdigste Herr Bischof, die gesamte Geistlichkeit, die Teilnehmer des kirchenmusikalischen Kursus, sowie viele kirchenmusikalisch interessierte Damen und Herren erschienen waren. Herr Professor Dr. Müller-

Digitized by Google

Paderborn, Generalpräses des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins, gab in klaren und begeisternden Worten einen Überblick über Geschichte, Bedeutung und Ziele des deutschen Cäcilienvereins; als letztere betonte er Pflege 1. des Chorals, als eigentlich liturgischen Gesang, 2. des mehrstimmigen Kirchengesanges an hohen Feiertagen und bei besonders feierlichen Anlässen und 3. auch des schönen deutschen Kirchenliedes als Volksgesang; der sei kein rechter Cäcilianer, der nicht auch das deutsche Kirchenlied liebe und fördere.

Pfarrer Mensing-Quakenbrück sprach über Zweck und Aufgaben des Diözesan-Cäcilienvereins; er verglich die Pfarr-Cäcilienvereine mit Blumen, die zu einem schönen Strauße, dem Diözesanverein, zusammengestellt werden müßten, um dann aus der Vase des allgemeinen deutschen Cäcilienvereins immer wieder Anregung und Belebung zu empfangen.

Darauf nahm der hochwürdigste Herr Bischof das Wort, um in packenden Ausführungen die Kirche als Hort und Pflegerin der edlen Künste, der Architektur, Skulptur und Malerei und besonders auch der Musica sacra, der heiligen Tonkunst, zu zeichnen; die Tonkunst, als die geistigste aller Künste, sei so recht geeignet, die Herzen der Gläubigen mit heiliger Andacht und hohen, religiösen Idealen zu erfüllen.

Hierauf erklärte der Bischof den Diözesan-Cäcilienverein als gegründet und ernannte zum ersten Diözesanpräses den Pfarrer Mensing-Quakenbrück, dem ein vorläufiger Arbeitsausschuß an die Seite tritt.

Die einzelnen Vorträge wurden umrahmt von Darbietungen des Domchors: O bone Jesu und O salutaris hostia von Schmidt und Ave Maria von Haller. — Möge der Diözesan-Cäcilienverein in unserer Diözese und den nordischen Missionen zu höchster Blüte sich entfalten zum Lobe Gottes und zur Erbauung und Erhebung der Gläubigen.

H. M.

Interessante Einzelheiten über den kirchenmusikalischen Kursus bringt der nachstehende Aufsatz:

Die heißen Tage der kirchenmusikalischen Studien liegen hinter uns. Sie waren für unsere Diözese ein Ereignis, das nicht hoch genug geschätzt werden kann. Geistliche, Lehrer, Chordirigenten, Organisten und last not least Ordensschwestern und Lehrerinnen sowie sonstige musikverständige Damen hatten sich eingefunden, um mit gespannter Aufmerksamkeit den Vorträgen und praktischen Übungen zu folgen. Die Zahl der Teilnehmer war so groß, daß die geräumige Aula im Ursulinenkloster sie kaum fassen konnte. Die Aufmerksamkeit stieg von Tag zu Tag, bis sie ihren Ruh- und Schlußpunkt fand in der prächtigen Festversammlung am Freitag in der Stadthalle. Um 1/2 12 Uhr vormittags hat unser Hochwürdigster Herr Bischof am 8. Oktober d. J. den Diözesan-Cäcilienverein ins Leben gerufen und Pfarrer Mensing zum Diözesanpräses ernannt. Jetzt haben alle kirchenmusikalischen Bestrebungen unserer Diözese und der norddeutschen Missionen eine Zentrale gefunden, von der sie geleitet und zu eifriger Arbeit angehalten werden sollen.

Nun sind wir alle wieder daheim und denken mit großer Freude an die verflossenen Tage zurück. Manchem Teilnehmer werden sicher noch im Traume die Bilder der verschiedenen Noten- und Tonfiguren des neuen Chorals wieder vor die Seele treten. Das Quilisma war ja auch ein heikles Ding, und der Torculus und Epiphonus, der Salicus und Climacus nicht weniger. Klar und bestimmt waren aber die Regeln, nach welchen sie ausgeführt werden sollen. Durch praktische Übungen wurden wir in den strengen Rhythmus des gregorianischen Gesanges eingeführt. Unsere bange Einwendung, ob da noch von einer rhythmischen Schönheit die Rede sein könne, wurde schlagend widerlegt durch praktische Vorführung des Gesanges und durch die einleuchtende Erklärung, daß gerade durch diesen objektiven Rhythmus jeder Effekthascherei der Boden entzogen sei. Sollte einem Sänger die Versuchung kommen, seinen Empfindungen und Gefühlen freien Lauf zu lassen, so verbietet ihm der gleichmäßige Vortrag jeden Subjektivismus. Es ist eben der Gesang der Kirche und nicht irgend eines Sängers.

Choralgesang ist nicht leicht, das haben wir erfahren; aber Choralgesang ist ja auch Kunstgesang, und wer ihn gut zur Aufführung bringt, ist ein Künstler. Weil aber jede Kunst ihre Schwierigkeiten hat, so auch die kunstvolle Musik des gregorianischen Chorals. Otto Kade sagt in seiner Einleitung zum „Neu aufgefundenen Lutherkodex“: „Der

Digitized by Google

gregorianische Gesang ist unter allen Produkten, welche die Kirche zutage förderte, die selbständigste, eigentümlichste, tiefsinnigste, großartigste Schöpfung. Nichts in der Welt ersetzt den tiefen Wert dieser Choraltypen in Gesangsformen, an deren Vollendung die Kirche tausend Jahre arbeitete. Keine Musik erreicht denselben an eindringlichen Motiven; es ist die geheimnisvollste Tonsprache, die es in der Welt gibt."

Auch dem deutschen Kirchenliede ward gelegentlich des kirchenmusikalischen Kursus die gebührende Pflege zuteil. Das deutsche Kirchenlied, sagte dabei Professor Stapper, ist nicht liturgisch, d. h. es ist von der Kirche für ihre liturgischen Funktionen nicht in Gebrauch genommen. Die Bezeichnung „nicht liturgisch" ist aber kein Tadel, sondern nur eine negative Bezeichnung, die den Unterschied angibt zwischen dem Gesange, den die Kirche für ihre Liturgie geordnet und vorgeschrieben hat und zwischen jenen Gesängen, die nach Inhalt und Form von der Kirche zu offiziellem Gebrauch nicht angenommen sind, sondern außerhalb der Liturgie Verwendung finden. Woher stammt aber das deutsche Kirchenlied? Anfänglich, sagt Dr. Möhler in seiner „Ästhetik der katholischen Kirchenmusik", sang und jubelte das Volk außerhalb des Gottesdienstes in liturgischen Liedern und Psalmen; es war sein Lieblingslied das Kyrie eleison, wie es vom Gottesdienste her in aller Herzen, Ohr und Mund war, — und an diese allbeliebten Melodien und Jubilationen knüpften sich allmählich deutsche Worte, und so haben wir den Anfang des deutschen Kirchenliedes, das sich in der Folgezeit zu so überraschender und herrlicher Blüte entfaltete, so daß schon 1148 der Reichersberger Propst Gerhoh schreiben konnte: „Das ganze Volk jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache, am meisten ist dies der Fall unter den Deutschen, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeignet ist." Zählt man doch schon bei 1500 Kirchenlieder vor der sogenannten Reformation. „An Sonn- und Festtagen nachmittags," so sagt eine Mitteilung aus dem 12. Jahrhundert, „singen die ehrbaren Hausväter samt ihren Kindern und Hausgesinde zu Gottes Ehre, das ist sonderlich wohlgetan und stimmt fröhlich das Herz, und ein frohes Herz hat Gott lieb."

Zur Ehre Gottes sang damals unser Volk — und jetzt? Es singt nicht mehr Gottteslieder. Das Volkslied ist unrein geworden. Es muß eine Umkehr der Weltanschauung eintreten, meint Dr. Möhler, erst dann könne das gute, echte Volkslied wieder Boden gewinnen. Nein, die Sache ist viel einfacher: Gebe man unserem Volke wieder gute Lieder und übe sie fleißig, dann wird es sie auch singen. Bischof Keppler schreibt aber in seinem Buche „Mehr Freude": „Nur in der Kirche lebt das Volkslied noch, da ist es immer geschäftig, Freuden ins Volksleben einzuweben, Freuden edelster und höchster Art, mit seinen seelenvollsten Weisen, mit einem altererbten Liederschatz, mit Akkorden und Harmonien, die den Weg zum Himmel finden und zeigen." Darum ist es verständlich, daß die heilige Kirche auch das deutsche Kirchenlied hochschätzt und eigene Gesangbücher mit deutschen Gesängen herausgibt. Nur für ihre feierliche Liturgie, d. h. für das feierliche Hochamt, hat sie besondere Gesänge vorgeschrieben. Für alle anderen Feierlichkeiten läßt sie dem deutschen Kirchengesange Spielraum genug.

In vielen Gemeinden der Diözese werden aber beim Hochamte bislang nur deutsche Kirchenlieder gesungen. Diese Jahrhunderte alte Gewohnheit, bei welcher das Volk allerdings sich zu wenig an der Liturgie beteiligt und nicht in den Geist derselben eindringt, kann und soll nicht mit einem Male abgeschafft werden. Aber durch einen schönen und erbauenden Vortrag des gregorianischen Choralgesanges und des mehrstimmigen lateinischen Kunstgesanges wird das Volk nicht nur an den liturgischen Gesang sich gewöhnen, sondern ihn auch schätzen lernen und liebgewinnen. Beim Hochamte sind darum anfangs nur einige Choralgesänge, wie Kyrie oder Sanktus oder sonstige Stücke aus dem Graduale einzulegen, und zwar erst dann, wenn sie von den Sängern vollkommen beherrscht und einwandfrei vorgetragen werden. In jedem Falle ist ein gutes deutsches Kirchenlied einem mangelhaft zum Vortrag gebrachten lateinischen Choral vorzuziehen. Ganz besonders muß das Bestreben dahin gehen, die Schulkinder mit dem Choralgesang bekannt zu machen. Können die Kinder erst einmal liturgisch singen, dann ist es nur eine Frage der Zeit, daß auch die ganze Gemeinde, wie es der Wunsch der Kirche ist, die stehenden Gesänge, Kyrie, Gloria, Credo usw. mitsingen kann.

Ist nun an sich der Gesang der Kirche beim Hochamte der Choral, so hat das deutsche Kirchenlied seine volle und dauernde Berechtigung in der stillen heiligen Messe

Digitized by Google

von Anfang bis zu Ende, vor und nach dem Hochamte, vor der Predigt im Hochamte, in Andachten, bei Christenlehren, Prozessionen usw. Auch die Pflege des deutschen Kirchenliedes und des mehrstimmigen deutschen Gesanges ist eine wichtige Aufgabe der Pfarr-Cäcilienvereine.

Sehr interessant waren den Kursteilnehmern auch die Ausführungen über die mehrstimmige Kirchenmusik. Wenn dabei betont wurde, daß bei der Wiedergabe kirchlicher Tonstücke für gemischten Chor die Besetzung der Oberstimmen durch Knaben einer solchen durch Frauenstimmen vorzuziehen sei, so hat das ohne Zweifel neue Anregungen gezeitigt, zumal den Teilnehmern die Ausbildung der Knabenstimmen durch entsprechende Übungen praktisch vorgeführt wurde.

Die Ausführungen über Orgelspiel waren ebenso anregend in bezug auf das Orgelspiel im allgemeinen, über Registrierung und Orgelliteratur. Mit großer Aufmerksamkeit wurden auch die Lehren über die Transpositionen der Kirchentonarten entgegengenommen; ebenso die praktischen Beispiele über den Unterschied der Einleitungen für Gesänge, die in den alten Kirchentonarten stehen, und solchen, die in modernen Tonarten geschrieben sind.

Der ganze kirchenmusikalische Kursus ist eine in allen Einzelheiten nach jeder Richtung hin wohlgelungene Veranstaltung, die zweifelsohne für die Pflege des gesamten Kirchengesanges und des kirchlichen Orgelspiels in der Diözese Osnabrück und im norddeutschen Missionsgebiet die segensreichsten Früchte zeitigen wird. K. S.

Die wirklich vortrefflichen kirchenmusikalischen Aufführungen im Dome finden die folgende Würdigung:

Die glanzvolle Durchführung des kirchenmusikalischen Programms anläßlich der Diözesan-Synode hat einen so tiefen Eindruck hinterlassen, daß es wohl berechtigt ist, noch einmal einen würdigenden Rückblick auf dasselbe zu werfen. Das Programm war vom Herrn Domchordirektor Bäumer so zusammengestellt, daß es einerseits der Synode ein festliches Gepräge, anderseits den Teilnehmern des kirchenmusikalischen Kursus Anregung und praktisches Erleben des im Kursus Gehörten geben und in den Herzen aller Gläubigen heilige Freude und hohe Begeisterung für die Schönheiten unserer Musica sacra wachrufen sollte; das gesteckte Ziel ist voll und ganz erreicht worden. Die geschickte und feinsinnige, alles Monotone und Schablonenhafte vermeidende Auswahl der Kompositionen und deren Verteilung auf die vier Tage zeugte von dem tiefen kirchenmusikalischen Empfinden und Verständnis des Herrn Bäumer.

Somit war am ersten Tage ein feierliches Pontifikalamt mit mehrstimmigem Gesange angesetzt; am zweiten Tage sollte gezeigt werden, wie ein Requiem teils Choral, teils mehrstimmig in ernstfeierlicher Weise gehalten werden kann. Der dritte Tag brachte ausgesprochen nur Choralgesang nach der Editio Vaticana, wodurch die Schönheit des ureigentlich st liturgischen Gesanges ins rechte Licht gerückt wurde. Am letzten Tage war ein Danksagungs-Pontifikalamt mit mehrstimmigem Gesang.

Am ersten Tage waren das Kyrie und Gloria der Missa Salve Regina von Witt entnommen. Der bekannte Komponist hat für diese Messe das Thema der marianischen Antiphon „Salve Regina" entnommen und dasselbe in klassischer Form durchgeführt. Beide Teile sind glanzvoll geschrieben; einen ebenso festlichen Eindruck hinterließen die übrigen Teile aus der Michaelsmesse von Haller. Diese Messe ist eine der besten Schöpfungen des Regensburger Meisters; sie atmet den Geist des großen Palestrina. An die einzelnen Stimmen werden nicht geringe Anforderungen gestellt.

Am Mittwoch wurde ein Requiem des Ordinarium aus der Ludgerus-Messe von Schmidt gesungen; diese Messe ist eine ernste, würdig gehaltene Komposition für Alt und drei Männerstimmen und versetzt die gläubigen Zuhörer in eine wehmütige Erinnerung an unsere lieben Toten. Die übrigen Teile des Requiem wurden nach der Editio Vaticana gesungen.

Am Donnerstag hörten wir ein Choral-Hochamt nach der Editio Vaticana. Hier war so recht zu erkennen, welch ein tiefandächtiger, hoher Wert in den alten kirchlichen Gesängen enthalten ist. In dieser Art gesungen, wird auch dem Volke der Choral ohne Zweifel bald ein gern gehörter Gesang werden; es lag eine so recht kirchlich weihevolle Stimmung über diesem Amt.

Digitized by Google

Am Freitag wurde die fünfstimmige Missa solemnis von Mitterer gesungen. Der Brixener Meister hat in seinen Kompositionen einen modernen Zug liegen, der aber trotzdem als durchaus kirchlich und würdig zu bezeichnen ist und die Zuhörer zu hoher Festfreude stimmt. Das anschließende Tedeum von Schmidt ist festlich, glanzvoll und packend geschrieben; der Schlußsatz: „In te, Domine, speravi, non confundar in aeternum" ist von geradezu majestätischer Wirkung.

All diese zum Teil recht schwierigen Kompositionen wurden vom Domchor mustergültig künstlerisch vorgetragen; die Stimmen zeichnen sich aus durch vorzügliche Tonbildung; auch in dynamischer Hinsicht folgte der Chor den Winken des Dirigenten vorzüglich. Bei den Knaben bewunderte man den Ausgleich der Brust- und Kopfstimmen; der Übergang war nicht zu bemerken. Auch die höchsten Töne des Sopran g und a wurden ohne Anstrengung rein und sauber hervorgebracht. In der fortgesetzten Übung und dem musikalischen Empfinden des Dirigenten liegt hier das „tiefe Geheimnis" der Methode. Dem wackeren Domchor und seinem zielbewußten Direktor sei an dieser Stelle nochmals der besondere Dank der andächtig lauschenden Zuhörer ausgesprochen.

H. M.

* * *

Es waren zwar anstrengende, aber schöne Tage, diese kirchenmusikalischen Tage in Osnabrück. Sie klingen uns in der Erinnerung nach wie die glückliche Verheißung einer gedeihlichen und fruchtbaren Entwicklung der Kirchenmusik im Osnabrücker Bistum und im norddeutschen Missionsgebiet. Aus den gediegenen Vorträgen und Anweisungen des Kursus haben die Teilnehmer viele Belehrung und manche ausgezeichnete Anregung mit nach Hause genommen: alles das wird seine Frucht bringen zu seiner Zeit. Der vortrefflich geschulte Osnabrücker Domchor, geführt von einem tüchtigen Dirigenten und wacker unterstützt von einem gewandten Organisten, fügte zur Belehrung und Anregung das mächtig wirkende Beispiel hinzu; die Ausbildung der Knabenstimmen verdient besonderes Lob. Der freundschaftlich-zwanglose Verkehr so mancher Freunde und Förderer der Kirchenmusik im deutschen Norden, zumal das auf gegenseitigem Vertrauen gegründete Verhältnis zwischen Geistlichkeit und Lehrerschaft gab von selbst willkommene Gelegenheit zu fördernder Aussprache und Aneiferung. Vor allem bot die persönliche Teilnahme und das rege Interesse des Hochwürdigsten Herrn Bischofes die Gewähr für eine über den Tag hinausgehende, lebendige und lebengebende Wirkung der gesamten Veranstaltungen. Dankbaren Herzens grüßen dich die katholischen Kirchenmusiker, du schönes Osnabrück.

Hermann Müller.

Zur Glockenfrage.

Von Gustav Seipelt, Seminar- und Musiklehrer, Marienburg (Westpreußen).

Der Name Johannes Biehle steht seit einigen Jahren im Mittelpunkt der Glockenkunde, besonders der musikalischen, sofern sie Anspruch auf Wissenschaftlichkeit erhebt. Biehles Schriften kann heute keiner mehr übergehen. Da ich Gelegenheit hatte, auf einem Kursus zur Ausbildung von Glockensachverständigen, der im Herbst vorigen Jahres im Stahlwerk zu Torgau stattfand, durch Professor Biehle persönlich in seine Wissenschaft eingeführt zu werden, hoffe ich, der interessierten Fachwelt und der Sache selbst durch nachfolgenden Bericht über den genannten Kursus einen Dienst erweisen zu können.

Als Vorbedingung für die Teilnahme waren Forderungen aufgestellt, welche sich auf das musikalische (u. a. die Fähigkeit des Ohrs, Klänge zu zergliedern), das physikalisch-mathematische (z. B. Logarithmenrechnung), das technisch-mechanische Gebiet, auf Vorkenntnisse im Glockenwesen und körperliche Rüstigkeit bezogen. — Wegen der Schwierigkeit der Arbeiten und der Vielseitigkeit des zu bewältigenden Stoffes waren nur wenige Teilnehmer zugelassen worden. Hierdurch war dem Leiter Gelegenheit gegeben, mit jedem einzelnen Kursisten dauernd in Fühlung zu bleiben und seine Arbeiten gründlich zu fördern. Nur auf diesem Wege konnte das von vornherein umfassend gesteckte Ziel, nicht nur Glockenprüfer vorzubilden, sondern auch zukünftigen Glockensachverständigen eine erste Einführung in

Digitized by Google

das weite Gebiet zu geben, erreicht werden. — Ein ungefähres Bild über die geleistete Arbeit möge folgender Auszug aus dem durchgearbeiteten Pensum geben:

1. Allgemeine Einführung. (Geschichtliches, Kunstgeschichtliches, die Dringlichkeit einer bisher fehlenden Organisation des Glockenwesens.)
2. Technik der Glocke. (Material, Herstellung, Gestalt, Größenverhältnisse in Beziehung zur Tonhöhe, Raumbedarf, Aufhängesysteme, Lagerung und Bewegung, Läutemaschinen, Klöppelarmaturen, Gewichtsverhältnisse und die auftretenden Kräfte der Bewegung, Konstruktion des Glockenstuhls, statische Beanspruchung des Turmes.)
3. Akustik der Glocke. (Arten und Grundlagen der Akustik, Wellen- und Resonanztheorie, reine und temperierte Stimmung, Teiltonreihen von musikalischen und unmusikalischen Klängen, Analyse des Glockenklanges, graphische Darstellung der Klangbilder, Harmonielehre der Geläute und Geläutegemeinschaften, Bewertung der Glockenspiele.)
4. Liturgik der Glocke.
5. Prüfungsverfahren. (Methoden für akustische und technische Untersuchungen, Fehlerbestimmung, Juristisches, Verträge und Haftpflicht.)
6. Schriftliche und praktische Übungen. (Berechnungen von Größen-, Gewichts- und Tonverhältnissen, Intervallen und Harmonien, Disposition von Geläuten für bestimmte Turmverhältnisse, Konstruktionsfragen und statische Berechnungen, Analyse des Klanges mit und ohne Hilfsmittel, Berechnung und graphische Darstellung von Klangbildern, Geläuteprüfungen und Gutachten.) Die Fülle des Stoffes, wie er in methodischem Aufbau und täglich bei sechsstündigem Vortrage uns dargeboten wurde, ist hier nur mit wenigen Stichworten angedeutet.

Die tiefschürfenden wissenschaftlichen Ausführungen des Professors B. wurden durch zahlreiche Unterrichtsmittel, Demonstrationen und Übungen an guten und schlechten Bronze- und Stahlglocken eingehend erläutert und ergänzt. Wir Teilnehmer sind einmütig zu der Überzeugung gelangt, daß es Professor B. durch seine langjährigen, zielbewußten praktischen Versuche und wissenschaftlichen Berechnungen tatsächlich gelungen ist, eine Glockenwissenschaft zu begründen und auszubauen. Wir standen hier in einem täglich wachsenden Erstaunen vor einem auch der Fachwelt unbekannten Neulande. Die Forschungen auf diesem Gebiete werden unentwegt fortgesetzt. Ob und wann Professor B. sein System restlos veröffentlichen wird, entzieht sich meiner Kenntnis. Er hat uns aber gestattet, die übermittelten Kenntnisse in unserer amtlichen Tätigkeit innerhalb der Provinz praktisch anzuwenden und uns dadurch eine ihm nicht genug zu dankende Erleichterung der Arbeit geschaffen. Dagegen werden wir seinen eigenen Veröffentlichungen in keiner Weise vorgreifen, so daß ich mich hier auf diesen kurzen Bericht beschränke.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereinskatalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

1. **Engler, Karl,** Op. 22. Christmondnacht auf der Sternenwiese. Ein Kindertraum in Vers und Spiel mit alten und neuen Weisen. Böhm & Sohn, Augsburg. Klavierauszug ℳ 5.—, eine Chorstimme (Sopran, Alt) ℳ 0.60, zwei Solostimmen je ℳ 0.30, vollständiges Regiebuch ℳ 2.—, Rollenexemplare billigst.

Ein gefälliges Kinderspiel für die Weihnachtszeit in Pensionaten, Waisenhäusern u. dgl.

2. **Faist, Dr. A.,** Op. 12b. Libera me für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orgel obligat, 2 Trompeten und 2 Posaunen ad libit. Böhm & Sohn, Augsburg. Orgelstimme ℳ 1.—, vier Singstimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80, vier Blechstimmen ℳ 1.—.

Für einfache Verhältnisse.

3. **Goller, V.,** Op. 70a. Libera me für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung von 2 Waldhörnern und 2 Posaunen oder Orgel. (Als Ergänzung zur Missa pro defunctis, Op. 70.) Böhm & Sohn, Augsburg. Orgel- zugleich Direktionsstimme ℳ 1.—, jede Singstimme ℳ 0.20 = ℳ 0.80, Blechstimmen apart ℳ 1.—.

Ein hübscher, klangvoller Satz, der gut wirken wird.

4. **Griesbacher, Peter,** Op. 201, Nr. 3. „Auf sie nur schau'!" Marienlied für Sopran- und Altsolo und zweistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Orgelstimme ℳ 1.20, zwei Singstimmen je ℳ 0.20.

5. — — Op. 201, Nr. 4. „Gnadenmutter, schau' hernieder!" Marienlied für Solo und drei- bis vierstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Orgelstimme ℳ 1.20, zwei Singstimmen je ℳ 0.30.

Digitized by Google

6. Griesbacher Peter, Op. 201, Nr. 5. Ave Maria: „Herrscherin, hoch erhaben und hehr" für Soli und vierstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 2.–, zwei Singstimmen je ℳ 0.30.

7. – – Op. 201, Nr. 6. Ave Maria (lateinisch), Duett für zwei Solostimmen (Bariton und Mezzosopran) mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 1.20, zwei Singstimmen je ℳ 0.30. Böhm & Sohn, Augsburg.

Griesbacher hat die frommen Texte – Op. 201, Nr. 3–5 haben deutsche Worte, Nr. 6 bietet das lateinische Ave Maria bis ventris tui Jesus – in jenem eigenartigen Stile vertont, wie er ihn für derlei Dinge seit längerer Zeit bereits mit Vorliebe pflegt. Es ist eine Art hochpathetischer musikalischer Deklamation des Textes, neben der die Rücksicht auf große melodische Linienführung und ruhigen Rhythmus nicht gar so leicht zu ihrem vollen Rechte kommt. Am glattesten singt sich Nr. 6 (Ave Maria). Sämtliche Nummern verdienen, zur Aufführung empfohlen zu werden. Die – meines Erachtens übrigens ziemlich harmlose – Chromatik, die sich hie und da etwas aufdrängt, ist sicherlich kein Grund dagegen. – In dem Ave Maria (Nr. 6) soll der Mezzosopran im fünftletzten Takte der vierten Seite wohl b¹ singen – trotz der nicht gerade hervorragend klingenden Quintenparallele?

8. Hatzfeld, Johannes. Susani. Ein Weihnachtsbuch für das deutsche Haus. Gr.-4° (VIII, 148). 1921, M.-Gladbach, Volksvereins-Verlag. ℳ 18.–.

Der feinsinnige Religionslehrer am Lyzeum und Oberlyzeum Pelizäus in Paderborn, Johannes Hatzfeld, hat seinem prächtigen Volksliederbuch „Tandaradei" nunmehr ein Weihnachtsbuch „Susani" folgen lassen. Über den Zweck und den Inhalt dieser Veröffentlichung teilt die Verlagshandlung mit:

„Susani, ein Weihnachtsbuch für das deutsche Haus. Die Zahl der Hefte und Bücher, die Weihnachtslieder und Weihnachtsmusik enthalten, steht im umgekehrten Verhältnis zur Gediegenheit ihres Inhalts, das ist eine Tatsache, die ernstgerichtete Musikfreunde längst schon beklagten. Eine Reihe von Liedern, die sich, schlecht und recht gesetzt, wie eine ‚ewige Krankheit' von einem Hefte zum andern vererbte, die eine oder andere ‚Phantasie' oder gar ein hochtrabendes ‚Tongemälde' kindlichster Machart, das sollte die geistige Weide für das musikalische Haus zum schönsten der Feste abgeben. Hier ist nun der Versuch gewagt und gelungen, ein Buch zu schaffen, das dem kindlichen Verständnis im allgemeinen nicht zu hoch ist und doch dem verwöhntesten Musikfreund ein liebes Besitztum sein kann, zu dem er immer wieder gerne greift. Schon der Umstand, daß sich hier Tondichter von der Qualität eines Othegraven, Haas, Rüdinger, Lubrich d. J. u. a. zusammengefunden haben, bürgt für die Gediegenheit des Inhaltes. Das Buch enthält an die fünfzig in den landläufigen ‚Albums' nicht enthaltenen, aus mündlichen und gedruckten Quellen gezogenen alten Weihnachtsliedern in den verschiedensten Bearbeitungen, wie z. B. für eine Stimme mit Klavier, zweistimmig mit Klavier, mit Klavier und Flöte, mit Klavier, Violine und Cello usw. Besonders reizend ist die Bearbeitung Othegravens, der durch seine Marienleben mit einem Schlag in die erste Reihe der lebenden Musiker rückte, für drei Oberstimmen, Mezzosopran und Baritonsolo mit Klavier, Harmonium und zwei Geigen von ‚Laßt uns das Kindlein grüßen'. Von feinster musikalischer Arbeit und bestrickendem Klangreiz sind Rüdingers Bearbeitungen alter Weihnachtslieder für zwei Oberstimmen mit Klavier. Natürlich finden sich auch die Lieder, die man immer wieder singt. Außer den alten enthält das Buch auch neue Weihnachtslieder und neue Weihnachtsmusik. Die sechs Weihnachtslieder, die Joseph Haas, der bekannte Stuttgarter Meister, beisteuerte, werden sicher rasch berühmt werden, sie gehören zu seinen besten. Eine Weihnachtssuite für große und kleine Kinder, voller Gemüt und Humor, schrieb Walter Girnatis, von moderner Art, doch melodiös. Wieder anderer Art sind Rüdingers ‚Hirtenständchen' und ‚Heilige drei Könige' aus seinem altdeutschen Weihnachtsspiel. Dem, der die ältere Art mehr liebt, werden die drei Stücke für Klavier von Schnippering ‚Die Hirten', ‚Anbetung' und ‚Im Abendfrieden Bethlehems' besonders zusagen. Desselben Komponisten plattdeutsches Liedchen ‚In'n Himmelsgoren' wird rasch ein Liebling von klein und groß werden, während seine Legende ‚Mariä Sehnsucht' Aufgaben stellt, die es lohnt, sich vorzunehmen. Fritz Lubrich jun. hat in seinem ‚Weihnachtspastorale' ein Stück geschaffen, das bei aller Musizierfreudigkeit stark in sich gekehrt ist und gerade darum besonders anreizt. Fügt man noch hinzu, daß auch Peter Cornelius' unvergänglich schöne und immer noch nicht überall bekannte Weihnachtslieder nicht vergessen sind, wie denn dieser Tondichter mit seinem schönsten Stück aus seinem ‚Vaterunser' — Zukomme uns dein Reich — das Buch eröffnet, so sieht man leicht, daß hier eine Tafel von erlesener Güte gedeckt ist, von der man lange, lange Jahre in Haus und Verein wird zehren können. Man hatte nicht den Ehrgeiz, für jeden Geschmack etwas zu bringen, sondern nur dem besten genugzutun, und das ist gelungen. Susani ist die rechte Festgabe für das deutsche Haus."

Der Unterzeichnete hat soeben vor Redaktionsschluß das Buch erhalten. Er möchte aber dieses Heft nicht hinausgehen lassen, ohne unsere Freunde auf dieses schöne Weihnachtsgeschenk nachdrücklich aufmerksam zu machen. Die musikalischen Höhepunkte der Sammlung erblicke ich, abgesehen von den unvergänglichen Liedern des Peter Cornelius, in den Beiträgen von A. v. Othegraven und von Joseph Haas. Dazu vor allem in den von Hatzfeld so geschmackvoll begleiteten geistlichen Liedern. Man macht auch hier wieder die Erfahrung, daß die religiösen Lieder der älteren Zeit um so reizender wirken, je weniger sie – auch im Rhythmus! – von der Nivellierſucht späterer Besserwisser zu leiden gehabt haben. Freuen wir uns, daß wir zur seligen Weihnachtszeit das „Susani" haben.

9. Mölders, Johannes. Missa in hon. sancti Matthiae apostoli für dreistimmigen Männerchor. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 3.–, jede der drei Stimmen ℳ 0.50.

Schlicht und anspruchslos, aber doch klangvoll.

Digitized by Google

10. Schöllgen, W., Op. 19a. Kommuniongesänge. 1. Sequenz: Lauda Sion (Deinem Heiland). 2. Laßt die Kinder zu mir kommen. 3. Sehnsucht: Jesu, Jesu, komm zu mir. 4. Bitte: Gib mir Lieder, dich zu preisen. 5. Pange lingua (Segen). Ausgabe A: für vierstimmigen Männerchor. L. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 1.50, von 10 Exemplaren an je ℳ 1.– (keine Einzelstimmen).

11. – – Op. 19b. Ausgabe B: für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Orgelbegleitung. L. Schwann, Düsseldorf. Partitur ℳ 1.50, Stimmenheftchen ℳ 0.40.

Für Sakramentsandachten oder Kommunionfeiern sind diese ruhig und andächtig etwa im Stile unserer Kirchenlieder gehaltenen Lieder recht wohl zu empfehlen.

12. Weber Fritz, Op. 21. „Und Friede den Menschen auf Erden." Zehn neue zweistimmige Weihnachtslieder mit Begleitung des Pianoforte (Harmonium) für Schule und Haus. Böhm & Sohn, Augsburg. Partitur ℳ 3.–; jede Singstimme ℳ 0.60.

„Für Schule und Haus" sind diese Weihnachtslieder bestimmt. Diesem Zwecke werden die einfachen Weisen dienen können. Die Texte sind von E. M. Arndt, M. Claudius, vom Komponisten und von anderen.

13. Wiltberger, August. Unser Glauben. Festlied für vierstimmigen Männerchor. L. Schwann, Düsseldorf. Einzelexemplar ℳ 0.50, bei Partien von mindestens 25 Exemplaren je ℳ 0.30 (keine Einzelstimmen).

Frisch und markig. Für größere katholische Versammlungen zur Einleitung und zum Schluß wirksam zu verwerten. H. Müller.

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereins-Katalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

I. Bücher und Schriften:

Heinrich Handels-Verlag, Breslau.

1. Paul, Theodor, Systematische Ton- und Stimmbildung für Singen und Sprechen. I. Theoretischer Teil, mit einem Beitrag von Dr. med. Alfred Guttmann. Preis ℳ 2.80.

2. – – Systematische Ton- und Stimmbildung für Singen und Sprechen. II. Praktischer Teil (gleichzeitig 5. Auflage der „Kleinen Ausgabe"). Preis ℳ 4.–.

Karl Merseburger, Leipzig.

3. Heumann, Hugo, Das Violoncello-Spiel. Anleitung zu sicherem Greifen und lockerer Bogenführung. Eine pädagogisch-technische Studie. Preis ℳ 3.–.

4. Badding, M., Das Violoncello und seine Literatur. I. Teil. Entwicklung, Form und Bauart des Violoncellos mit Konstruktionstafeln. II. Teil. Die Violoncello-Literatur von Max Merseburger. Preis ℳ 10.–.

Pustet, Regensburg.

5. Griesbacher P., Bruckners Te Deum–Studie. Preis gebunden ℳ 15.–.

6. – – Bruckners Te Deum–Führer. Preis broschiert ℳ 2.50.

II. Musikalien:

Böhm & Sohn, Augsburg.

7. Engler, Karl, Op. 22, Christmondnacht auf der Sternenwiese. Ein Kindertraum in Vers und Spiel mit alten und neuen Weisen. Klavierauszug ℳ 5.–, eine Chorstimme (Sopran, Alt) ℳ 0.60, zwei Solostimmen je ℳ 0.30, vollständiges Regiebuch ℳ 2.–, Rollenexemplare billigst.

Zeitschriften.

1. Cäcilia (Breslau) 1920, 5: Musikalische Barbarei. (H. Cassimir.) – Der Weg, die Wahrheit und das Leben. – 7: Neue Kirchenglocken. – Musikalische Barbarei. [Schluß.] (H. Cassimir.) – 8: Pfarrer Schönen †. (W. Schöllgen.) – Bedenkliche Anzeigen? (K. v. Bobernig.) – 9: Aus der Grafschaft Glatz. (G. Amft.) – August Wiltberger. Zum 70. Geburtstag. (Th. L.) – Neue Kirchenglocken II. – 10: Ein Tag in Klosterneuburg. (J. Lechthaler.) – Röhrenpneumatik und elektropneumatische Traktur der Orgeln. (A. Macha.) – 11: Neisser Gesangbücher aus dem 17. Jahrhundert. (P. Groß.)

2. Caecilia (St. Francis) 1920, 5: Die Choral-Responsorien. [Forts.] – The Catholic Church Organist. (P. U. Kornmüller, O. S. B.) – 6: Die Choral-Responsorien. [Forts.] – The Catholic Church Organist. [Schluß.] (Kornmüller, O. S. B.) – 7/8: Die Choral-Responsorien. [Schluß.] – A Noteworty Interview. Joseph Bonnet on Church Music and the Liturgy. – Gregorian Congress held in New York. (C. Sanderbeck.) – 9: Liturgical Life. – Über kirchlichen Volksgesang. [Forts.] – 11: Why do People Disagree in Their Aesthetic Tastes and Judgments? (A. Lohmann.) – Über kirchlichen Volksgesang. [Schluß.] P. R. Lang.)

Digitized by Google

An der kathol. Pfarrkirche Bayreuth ist das Nebenamt eines

Organisten und Chorregenten

(Einkommen: ca. 1500 Mk. steigerungsfähig) baldmöglichst zu besetzen. Ausführliche Gesuche mit Zeugnissen und Rückporto an die Kathol. Kirchenverwaltung Bayreuth.

Soeben sind erschienen:

Missa „Regina Martyrum"

ad 3 voces impares cum organo
Von Licinis Refice
Partitur Mk. 14.—,
3 Singstimmen (je Mk. —.80) Mk. 2.40

Seele Christi, heilige mich!

Zweistimmiges Lied in einfachen Melodien mit Begleitung
Von K. Kindsmüller, Op. 12
Partitur Mk. 1. - Stimme Mk. —.30

Jubilate Deo!

Sechs Herz-Jesu-Lieder und ein Marienlied für 3 Oberstimmen komponiert von F. Maurer
Part. Mk. 5.— 3 Stimmen Mk. 3.60

Vier Motetten

von Johann Nucius O. Cist., Abt von Himmelwitz. Gest. 25. März 1620
Herausgegeben zum 300. Todestag des Komponisten von B. Widmann O. Cist., Abt von Sittich. — Mk. 4.—

Verlag von Friedrich Pustet, Regensburg

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: Heinrich Ulrich, Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute! * Reine Haupt- und Nebentöne!
Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger · Regensburg

Ludwigstraße 5 (kathol. Kirchenmusikhandlung)

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin — **Bitte genau auf Firma zu achten**

Digitized by Google

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg

Digitized by Google

Caecilien vereins organ

1920 10./12. Heft

1920 10./12. Heft

55. Jahrgang der von Dr. Franz Witt († 2. Dez. 1888) begr. Monatsschrift „Fliegende Blätter für kath. Kirchenmusik“
Herausgegeben von Dr. Hermann Müller, Paderborn

Inhalt:

Klemens Bachstefel	Seite 49
P. Weninger: Ein Desiderat für die Praxis des Chorals	Seite 51
Sammlung für ein „Denkmal Stekes“	Seite 52
Pohl: Zur zeitgemäßen Behandlung des kathol. Kirchenliedes in der Volksschule	Seite 53
Aus Trier	Seite 55
Dr. Löbmann: Richtlinien für Glockenanschaffung in der Jetztzeit	Seite 57
Hatzfeld: Der Paderborner Domchor in den Kriegsjahren	Seite 59
Dr. Löbmann: Berichtigung	Seite 61
Vereins-Chronik	Seite 61
Aufführungen in Gottesdienst und Konzert	Seite 62
Aus Zeit und Leben	Seite 63
Musikalien — Zeitschriften	Seite 64
Aus dem Verlage	Seite 65
Notiz	Seite 66

Verlag und Eigentum des Allgemeinen Caecilienvereins zur Förderung der kath. Kirchenmusik auf Grund des päpstlichen Breve vom 16. Dez. 1870
Druck und Versand von Friedrich Pustet in Regensburg
Jährlich 4 Mark ✣ ✣ ✣ ✣ Einzelheft ohne Beilagen 60 Pfennig

Digitized by Google

Digitized by Google

Klemens Bachstefel.

Zu seinem 70. Geburtsfeste am 22. November 1920.

Geboren 1850 zu Neuötting, Priester 4. Juli 1875, Kurat in Mariahilf, Koadjutor in Reischach, Seminarpräfekt in Passau seit 1876, Domkapellmeister seit 1891, Bischöflich Geistlicher Rat, Diözesanpräses des Cäcilienvereins.

Man schrieb das Jahr 1876. Miloche hielt den Dirigentenstab des Passauer Domchores in den alternden Händen, und Sittl, der ehrwürdige, in seinem Fache wohlbewanderte Priester, der alle deutschen Orgeln von Ruf und Bayerns Orgeln bis in jede Hofmark hinaus kannte, saß an der Domorgel, spielte jeden Karsamstag an Stelle des Offertoriums seine Leibfuge über das Oster-Alleluja und spielte uns dann und wann auch — einen Streich, indem er, an einem tückischen Übel leidend, ohnmächtig von der Orgelbank fiel, so daß wir einst mitten im Kredo der Missa „Papae Marcelli" entsetzt auseinanderflohen und die Komposition mitten im Takte abbrachen. Im Seminar erhielten wir Musikunterricht durch einen Präfekten, der leidlich singen und etwas Klavierspielen konnte. War es nicht Bachberger? Es drohte in der Musikpflege an der Passauer Kathedrale der tote Punkt.

Da kam Bachstefel. Zu Beginn des Schuljahres 1876/77 stand er, 25 Jahre alt, zum ersten Male an seinem Dirigentenpult im Seminar St. Max, und alle Herzen jubelten ihm entgegen. Er brachte neues Leben und flammende Begeisterung in den Musikbetrieb des Konviktes wie des Domchores, dem er vorerst nur vorsichtig sich nahen durfte. Da gab es anziehende musikalische Abendunterhaltungen. Wie lauschten wir atemlos, wenn seine Hände meisterlich über das Klavier flogen. Wir konnten uns nicht satt hören. Oder wenn er zur Violine griff, die er mit gleicher technischer Sicherheit und seelischer Tiefe meisterte. Und gesungen wurde voll Begeisterung. Chöre und Soli. Ernstes und Heiteres. Wie schlug mir das Herz, als ich, ein kleiner, pausbackiger Knirps, das Podium betrat und Bills „I bin a kloans Pinkerl" sang. War mir da schwül ums Herz, und als meine lieben Studiengenossen wie toll in die Hände klatschten, dachte ich mir: „Ihr habt leicht klatschen. Wenn ihr nur wüßtet, wie mir das Herz pumpert."

Der Domchor war vorerst das Noli me tangere für den jungen Seminarpräfekten. Nur dann und wann fiel ein Donnerstagsamt an, bei dem er dem ergrauten Domkapellmeister „mit dem Taktstock unter die Arme greifen" durfte! Die Gelegenheit wurde energisch ausgenützt. Da habe ich zum ersten Male im Leben — und ich war doch schon zwei Jahre Domchorsopranist — eine Messe „studiert". Und die Eindrücke haften heute noch. So begeistert wußte Bachstefel über Pitonis eigenartiges Werk, die erste homophone Messe der Welt, zu sprechen, und so süß wußte er uns die etwas herbe Kost — ein dorisch E-Moll — zu würzen. Als wir dann die Messe endlich einmal auf dem Domchore zum besten geben durften, da wußten wir erst, was singen heißt.

Alle Aufmerksamkeit wandte Bachstefel der Instrumentalmusik zu, und unter seiner Führung nahm die Pflege des Klavierspieles und der Streichmusik neuen Aufschwung. Auch eine Blechkapelle wurde gegründet, und so konnten wir als Ouvertüre zum „Cäsar" oder „Irinn" unsern Schustetter-Marsch oder ein Klassikerarrangement zum besten geben.

Da ich als zehnjähriger Lateinschüler vor dem Seminarvorstand hintrat und ihn um eine Klavierstunde bat, da sagte er, mit seinen durchbohrenden Augen den kühnen Knirps messend: „Du, lerne zuerst deine lateinische Grammatik!" Nun ja, die lateinische Grammatik hätte ich ohnedies gelernt; aber meine musikalischen Wünsche kauerten nun vergrämt in einer stillen Ecke meines Herzens . . . Jahre lang . . ., von der 2. Lateinklasse bis zur 6., der damaligen 1. Gymnasialklasse . . ., bis eines Tages, nachdem ich beim Donnerstagamt recht tapfer meinen Tenor gesungen hatte, mir mein Musikpräfekt wohlwollend auf die Schulter klopfte und sagte: „Nun, willst Du denn gar kein Instrument lernen?"

„Ja," sagte ich erstaunt, „ist es denn nicht zu spät?" „Nein, bei dir nicht." So lautete die Antwort. Da war der Bann gebrochen. Und diesen Moment vergesse ich meinem lieben Lehrer nicht bis ans Grab. Und wenn er am Montag, den 22. November 1920 sein 70. Geburtsfest begeht, da feiere ich es aus tiefstem Herzen mit einem kräftigen „ad multos annos" mit.

Digitized by Google

„Ad multos annos." So lautete eine zweichörige Komposition, die wir zur Begrüßung des Bischofes Joseph Franz von Weckert sangen. Es war ein wohlklingendes Werk Bachstefels, dessen Leben unter dem neuen Oberhirten entscheidende Wendungen erfahren sollte. Als der kranke Sittl eines Tages — es war Firmung im Dom — wieder einmal glänzend versagte, ließ der energische Oberhirte kurzerhand den Musikpräfekten aus seiner Präfektenstube auf die Orgelbank holen. Und von dort an war Bachstefel Domorganist. Mit Leib und Seele! Das war sein Element, dem er sich ganz und gar hingab. Unter seinen Händen wuchs die Domorgel nicht nur zu künstlerischer Größe empor; denn wenn sie allmählich auch äußerlich bis zur siebenten Stelle unter den größten Orgeln Deutschlands vorrückte, so ist das nicht zum wenigsten seiner Initiative zuzuschreiben. Am 1. Mai 1891 nahm er dem erschöpften Miloche den Dirigentenstab aus den müden Händen, den er nunmehr seit 30 Jahren unermüdlich führt. Mit welcher Hingebung, welchem Fleiße, das sagt uns die unzählbare Menge von Sängern und Schülern, die aus seinen Augen das Feuer der Begeisterung für die Musica sacra empfingen, um es als Apostel der Töne hinauszutragen in alle Lande, das sagt uns die unzählbare Menge von klassischen und neueren Werken, die sein zündender Dirigentenstab seit drei Dezennien zum Leben erstehen ließ, das sagen uns ganze Schränke von Musikalien, die er mit prächtiger Handschrift eigenhändig arrangierte, kopierte und vervielfachte, das sagt uns eine Unzahl von Konzerten, die er in und außer dem Seminare mit sicherer Hand leitete, bis hinauf zu dem großen Domkonzerte für die Kriegsfürsorge, mit dem er im Jahre 1916 die Herzen von Tausenden elektrisierte. Und nicht sollen vergessen sein die glänzenden Leistungen, mit denen der Passauer Domchor anfangs August 1909 bei der Tagung des Allgemeinen Cäcilienvereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz ein großzügiges, künstlerisch hervorragendes Programm mit einer über alles Lob erhabenen Bravour abwickelte. Der Verein hat seine Verdienste auch dankbar anerkannt und ihn seit einer Reihe von Jahren in das Kollegium seiner künstlerischen Referenten aufgenommen, wie ihn sein Oberhirte mit dem Titel eines Geistlichen Rates auszeichnete.

Bachstefel war, da er seinen aufreibenden Posten als Musikpräfekt antrat, nicht in den besten Gesundheitsverhältnissen. Ein ganz energisch auftretender Herzfehler, wohl der „Erbfehler" aller echten Musiker und zugleich das Garantiezeichen für echtes Temperament und Empfindungstiefe, zehrte an seinem Lebensnerv, und sein damaliger Hausarzt hatte ihm einmal mit der offenen Erklärung, daß er keinen Pfennig gebe für sein Leben, und noch allerhand kräftigen Ausdrücken hiezu ordentlich warm gemacht, so daß er eines Tages uns jugendliche Sänger mit der resignierten Erklärung in Aufregung versetzte: „Wie Gott will. Und sollte ich einmal leblos unter das Dirigentenpult hinsinken, welch schöner Tod!"

Heute zählt der hochverdiente Domkapellmeister von Passau siebzig Jahre — ein Zeichen, daß ein Herzfehler gar lange dauern und ein Doktor sich verrechnen kann und daß es über den Wolken einen Lenker der Schicksale gibt, der zu einem Amte auch seine Gnade gibt und seine Hand schützend über denjenigen hält, den er zu schönen, großen Leistungen ausersehen hat. Möge sein Segen dem greisen Jubilar zur Seite sein noch viele Jahre einer erfolgreichen Tätigkeit oder wohlverdienten Ruhe! P. Gr.-R.

* * *

Die vorstehenden Zeilen entnehmen wir der in Passau erscheinenden „Donau-Zeitung" vom 21. November 1920 (Nr. 477, S. 3). Am folgenden Tage (22. November 1920, Nr. 478, S. 3) brachte dieselbe Zeitung aus ihrem Leserkreise noch folgende Zuschrift:

„Des 70. Geburtstages des Herrn Domkapellmeisters Geistl. Rates Klemens Bachstefel gedenken auch dessen dankbare Hörer der Kirchenmusik. In seiner fast 30jährigen Wirkungszeit hat der Genannte Tausende von Herzen zu Gott erhoben, die sich an den weihevollen Klängen der aufgeführten Messen, Offertorien, Psalmen usw. erbauten. Seine Musikprogramme, Bilder kirchlicher Musikgeschichte, werden von einer großen Anzahl kunstverständiger Musikfreunde mit hohem Genusse aufgenommen. So darf denn der Herr Jubilar mit großer Genugtuung auf seine rastlose Tätigkeit zurückblicken, und wir wollen mit dem Dank den Wunsch und die Hoffnung verbinden, daß ihm noch eine lange Reihe von Jahren die Kraft bleiben möge, zur Ehre Gottes und zur Erbauung der Andächtigen zu schaffen und zu wirken."

Digitized by Google

Den in diesen Ausführungen ausgesprochenen Glückwünschen schließt sich der Allgemeine Cäcilienverein von Herzen an. Der verehrte Jubilar darf sicher sein, daß wir insgesamt für sein treues kirchenmusikalisches Arbeiten aufrichtig dankbar sind. Weit über die Grenzen des Passauer Bistums, der Heimatdiözese Haberls und Griesbachers, hinaus geht der Kreis seiner Freunde und Verehrer; sie alle vereinigen sich in dem innigen Wunsche: Auf viele Jahre! H. M.

Ein Desiderat für die Praxis des Chorals.

Von P. Redemptus Weninger, Carm. Disc., Reisach (Post Oberaudorf).

Bereits sind es zwanzig Jahre, seitdem der sogenannte „neue Choral" zur Einführung kam, und noch viel länger, seitdem die deutschen Cäcilienvereine sich die Pflege des Choralgesanges eifrigst angelegen sein lassen. Aber wie herzlich wenig ist es gelungen, ihn populär zu machen. Es wird ja Choral gesungen, jedoch nur da und dort. Allenthalben gibt man dem mensurierten Gesang den Vorzug. An hohen Festtagen erscheint das auch begreiflich, da mehrstimmige Darbietungen eben pompöser sind und einen mächtigeren Eindruck machen müssen als der wohl kunstvolle, jedoch immerhin schlichte Choral. Indes auch einstimmige, moderne Kompositionen pflegt man vorzuziehen, obgleich dieselben an Gehalt oft weit hinter dem Choral zurückbleiben. Die Sänger bringen dem Choral nicht das gleiche Interesse entgegen wie dem mensurierten Gesang, die anwesenden Gläubigen finden keinen Gefallen daran.

Anton Urspruch, Professor am Konservatorium zu Frankfurt a. M., nennt den Choral einen „jahrtausend alten, köstlich gefaßten Kronjuwel von strahlendem Glanz". Wie erklärt es sich da doch, daß moderne Kompositionen von viel geringerem Wert ihn zu verdrängen vermögen?

Man muß es aufrichtig sagen: dem Volke kann der Choralgesang nicht gefallen, weil er meist nicht gut zu Gehör gebracht wird, und die Sänger gehen nur ungern daran, ihn aufzuführen, weil sie sich nicht imstande fühlen, ihn vorzutragen, wie er doch ihrem eigenen Empfinden nach vorgetragen sein sollte; darum wenden ihm beide unwillig den Rücken.

Was ermöglicht nun den modernen Kompositionen den besseren Vortrag? — Die Mensurierung; diese bietet Führung und Halt, erleichtert und fördert deshalb die Aufführung. Der Takt und die Vorzeichen zeigen dem Sänger den Weg, ja zwingen ihn, zahllose Entgleisungen zu vermeiden, die er sich ohne sie erlauben würde, und die dem Gesang die Würde benähmen.

Der Choral läßt der Stimmung des Sängers volle Freiheit. Glücklich der Sänger, welcher das richtige Gefühl besitzt! Glücklich der Chor, den ein Mann dirigiert, der musikalisch begabt und gebildet genug ist, um den Sängern die nötigen Anweisungen zu geben, und der über eine hinreichende Stimmfülle verfügt, daß er im Notfalle den ganzen Chor zu führen vermag! Aber wie häufig ist ein solcher nicht vorhanden. So sind die Sänger mehr oder weniger selbständig. Da im Choral kein fest bestimmtes Maß angegeben ist, kann jeder sich von seinem Gefühle leiten lassen. Nun hasten leider manche ganz unwürdig, andere dagegen schleppen unausstehlich; bilden mehrere einen Chor, so fühlt nicht selten jeder sich durch die anderen belästigt, und drängen schließlich alle, daß man noch froh sein muß, wenn sie ohne Unfall zu Ende kommen.

Ein Glück, daß kunstbegeisterte Männer sich so viel Mühe gegeben! Besäßen wir keine Choralausgaben, welche die Melodien im Violinschlüssel geschrieben bieten, bliebe der Choral Zahllosen eine terra incognita, da sich viele, viele Sänger nicht entschließen wollten, die ihnen unbekannten Noten eigens zu lernen. Und wie viel Ärgeres, als ohnehin geboten wird, müßten wir uns gefallen lassen, hätten nicht treue Freunde des Chorals die Gesänge in eine den Melodien und der Stimme entsprechende Tonhöhe transponiert. — Alles ist freilich auch damit noch nicht geschehen. Ja, gerade die Noten des Violinschlüssels verführen nicht hinreichend gebildete Choralsänger, daß sie dieselben zu sehr nach dem denselben im Takt geltenden Wert singen und so den Melodien alle Eleganz rauben.

Darum ist noch keineswegs genug geschehen und wir werden nicht auf unsere Rechnung kommen, bis wir nicht Choralbücher besitzen, in welchen die heiligen Gesänge nicht nur im Violinschlüssel und transponiert, sondern auch mensuriert sind.

Digitized by Google

Man mag dagegen vorbringen, daß dadurch die Melodie vergewaltigt wird. — Dem ist tatsächlich so. Aber das soll auch sein, da die schrankenlose Freiheit erfahrungsgemäß das Grab der vollendeten Kunst wäre. Ganz frei von Zwang kann keine Kunst bleiben. Was die Kunst des Choralgesanges betrifft, so finden wir eine gewisse Mensurierung schon in den offiziellen Ausgaben. Begegnen uns denn nicht die quadratische Punktnote, die Caudata, die Rhombe, das Quilisma und im gleichen Neuma derselben Silbe oft die nämliche Note dreimal hintereinander. Damit ist der erste Schritt zur Mensurierung bereits gemacht. Machen wir auch den letzten, entscheidenden Schritt noch, indem wir uns zur Mensurierung der Choralmelodien nach Art der modernen Musik entschließen. Mag wohl sein, daß dann mancher Choralsänger zu sehr nach dem Takt vorträgt, wie es auch bei modernen Kompositionen vorkommt; dies wird jedoch die Schönheit nie so sehr beeinträchtigen, wie es durch die schrankenlose Freiheit geschieht. Wird zudem in einer vorausgeschickten Belehrung darauf hingewiesen, daß der Takt nicht herausgehört werden dürfe, daß im Gegenteil der Choral mehr als jeder andere Gesang Sprachgesang sein müsse und daß namentlich die Endsilben kurz abzusprechen und mit ihrem Konsonanten fest zu schließen sind, so wird der Sänger dieses berücksichtigen und dem Vortrag seine Eleganz viel leichter verleihen können, als er ohne Mensurierung vermag, sich die notwendigen Schranken anzulegen. Zum Beweise dienen zahlreiche Sänger, welche einstimmige Griesbacher-Messen mit herzerfreuender Eleganz vorgetragen.

Bei der Mensurierung wird es oft nicht leicht sein, das Rechte zu treffen, doch scheint die Arbeit des Schweißes der Edelsten wert.

Wir sind überzeugt, daß sowohl Sänger als Organisten, zwischen denen dann ein viel besseres Einvernehmen bestehen wird, das Erscheinen eines solchen Kyriales mit Freuden begrüßen, daß dann die Sänger viel lieber und leichter Choräle singen, die Chorleiter einen viel besseren Vortrag erzielen und sie wie die Zuhörer dem Bearbeiter von Herzen dankbar sein werden.

Gewiß, die Mensurierung der Choralmelodien ist ein Desiderat für die Praxis des Choralgesanges. Darum frisch ans Werk![1])

Sammlung für ein „Denkmal Nekes".[2])

Der in den Kreisen des Cäcilienvereins als namhafter Komponist wohlbekannte Professor Kanonikus Msg. Franz Nekes, welcher am 6. Mai des Jahres 1914 zu Aachen verschied, hat heute, fast sieben Jahre nach seinem Tode, noch kein Grabdenkmal. Unbekümmert um materielle Güter, hat er, wie so mancher begnadete Künstler, es nicht verstanden, Schätze zu sammeln, um selbst die Errichtung eines Denkmals sicher zu stellen. Da gilt es für die Verehrer des Verstorbenen, die ihn als Komponisten schätzen und sich an seinen Werken erfreuen, eine Ehrenbezeugung zu erweisen. Der unterzeichnete Ausschuß hat daher eine Sammlung zunächst in der Kölner Diözese bei allen Kirchenchören veranstaltet, welche bis heute (4. Februar) die Summe von 13500 Mk. ergab; diese Sammlung ist noch nicht abgeschlossen. Doch glaubt der Ausschuß bei der großen Verehrung, die der Meister über die Grenzen seiner Heimatdiözese hinaus genoß, sich an weitere Kreise des Cäcilienvereins wenden zu dürfen mit dem Aufruf um Einsendung von Gaben für ein „Denkmal Nekes".

Die Einsendung erfolgt am besten auf das Postscheckkonto 82328 des Gregoriushauses Aachen beim Postscheckamt Köln.

Msg. Cohen, Domkapitular, Köln; Frischen, Pfarrer, Düsseldorf; Schwalge, Direktor, Aachen, Gregoriushaus, Diözesanvorstand des Cäcilienvereins der Erzdiözese Köln; Mölders, Pfarrer, früherer Domchordirigent, Aachen; Wachten, Stiftsvikar, jetziger Domchordirigent, Aachen; Breuer, Dirigent, Aachen; Fischer, Dirigent, Aachen.

---

[1]) Vielleicht denkt der Verfasser an Ausgaben wie die von P. Ballmann. Vgl. z. B. unten Seite 64. Müller.

[2]) Abdruck in befreundeten Zeitschriften erwünscht.

Digitized by Google

Zur zeitgemäßen Behandlung des katholischen Kirchenliedes in der Volksschule.

Von Bertram Pohl, Katernberg bei Essen.

In den beiden letzten Jahren ist dem kirchlichen Volkslied in der Fach- und Tagespresse, sowie in Versammlungen musikwissenschaftlicher Tendenz eine Gunst zugewendet worden, wie kaum je zuvor. Wenn auch die von vielen Seiten reichlich gegebenen Anregungen zu seiner Läuterung u. a. m. nicht die direkten Erfolge zeigten, die allerseits als sehr notwendig anerkannt wurden, so steht doch zu erwarten, daß für die gute Sache, insbesondere zur Hebung und Veredelung des kirchlichen Geschmackes hinsichtlich des katholischen Kirchenliedes sehr viel gewonnen worden ist. Eines ist klar: das kirchliche Volkslied ist nicht mehr das Aschenbrödel der katholischen Kirchenmusik, als das es bislang angesprochen wurde. Ja, es erfreut sich jetzt einer besonderen Wertschätzung überhaupt.

Das zeigt sich vor allem auf dem Gebiete seiner katechetischen Behandlungsweise im Schulunterricht. Es ist das Verdienst des Kreisschulinspektors Dr. Rensing, die schulgemäße Behandlungsweise des katholischen Kirchenliedes neuerdings überaus fruchtbringend umgestaltet zu haben. In seinem Kommentar, „Die Behandlung katholischer deutscher Kirchenlieder" (Köln, Bachem. Das Buch ist inzwischen in 2. und 3., verbesserter und durch Aufnahme der Einheitslieder erweiteter Auflage erschienen), den er auf Anregung des hochseligen Kardinals Fischer und unter Benutzung reicher einschlägiger Literatur verfaßte, weist er der schulpraktischen Kirchenliederklärung ganz neue Wege. Dabei berührt es angenehm, daß er gutbewährte alte Lehrformen zeitgemäß umformt und verwertet. Da überdies das genannte Werk eine selten günstige Aufnahme in Fachkreisen gefunden hat, so erscheint es angezeigt, hier näher auf dasselbe einzugehen.

Dr. Rensing verlangt im Vorwort, daß die Behandlung der Kirchenlieder in der Schule mannigfach sei: „Wohlüberlegte Abwechslung würzt den Unterricht." Sie sei individuell: „Am wenigsten verträgt das an religiösem Bildungsstoff so reiche Kirchenlied die Anwendung eines starren didaktischen Schemas."

Wie demnach das Unterrichtsverfahren bei der Behandlung des Kirchenliedes sich gestalten muß, erklärt er in kurzen, aber hinreichend orientierenden Ausführungen.

Dr. Rensing unterscheidet zunächst eine anschließende oder anlehnende und eine freie oder selbständige Behandlungsweise.

Viele Lieder geben den Inhalt einer biblischen Erzählung oder eines Lehrstückes aus dem Katechismus in leichtfaßlicher Form wieder. Sie werden daher der Einfachheit und Zweckmäßigkeit halber an solche Stoffe direkt angeschlossen. Sie sprechen dabei viel tiefer auf das Gemüt ein und haften auch viel länger im Gedächtnisse des Kindes, als wenn sie selbständig behandelt werden. Dieses anlehnende Verfahren findet vornehmlich bei der Liedbehandlung auf der Unter- und Mittelstufe Anwendung.

Die weitaus größte Mehrheit der Kirchenlieder bedarf der freien Behandlung, da ihr Inhalt zu wenig Berührungspunkte mit Stoffen aus der Biblischen Geschichte oder dem Katechismus hat, oder weil es zur Erschließung des vollen Verständnisses einer eingehenden Besprechung nicht entbehren kann. Bei derselben wendet der Verfasser die erklärende oder die darstellende Lehrweise an.

Die erklärende Lehrform setzt mit einer kurzen, prägnanten Zielangabe ein, die ein anknüpfendes und ankündigendes Moment enthalten muß. (Vorbereitungs- und Darbietungsziel.) Die mit ihr in sehr enger Beziehung stehende Vorbereitung gründet sich meistens auf die Reproduktion und Apperzeption. Dadurch wird die Aufmerksamkeit gesteigert und das Interesse für den neu zu behandelnden Stoff belebt. Die Darbietung, die am besten durch einen seelenvollen Vortrag des Textes geschieht und die die Haupt- und Nebengedanken zueinander ins rechte Licht rücken muß, bezweckt die Vermittelung des Gesamteindruckes. Er gibt somit die Richtlinien für die zielbewußte Vertiefung. Letztere geschieht durch Verwechslung ungewöhnlicher Ausdrücke mit bekannteren, durch Zerlegen von schwierigen Wörtern und Satzformen, durch Einschiebungen von Satzteilen in unklar verkürzte Sätze, durch Deutung bildlicher Ausdrücke, durch anschauliche Beweise aus dem gesamten Religionsunterricht und Vergleiche mit ähnlichen oder gleichen Lied-

Digitized by Google

stoffen. Hier widerstehe der Lehrer strenge der Versuchung und alten Gepflogenheit, sich ins einzelne zu verlieren, wodurch die Gesamtwirkung des Liedes verlorengeht und der dauernde Besitz des Liedgehaltes gefährdet wird. Die religiös-sittlichen Anwendungen seien praktisch, konkret und packend. Interessant sind bei vielen Liedern kurze geschichtliche Angaben besonders dann, wenn sie die Veranlassung zum Gedichte dartun. Die aus dem Unterrichte sich zwanglos ergebenden Aufgaben bieten Stoffe zu inhaltreichen Niederschriften.

Die darstellende Lehrart ist eine neuere Unterrichtsform. Sie stellt den Gesamtinhalt eines Liedes oder einen Teil desselben dem Kinde im Geiste handelnd, voll Innerlichkeit und Lebhaftigkeit, gemütstief und den Willen anfeuernd dar. Es liegt in der Natur der Sache, daß dabei — abweichend von dem erklärenden Verfahren — Vorbereitung und Darbietung miteinander verbunden werden und ohne die strenge Einhaltung der Strophenfolge die Erarbeitung in „Erzählung und Unterrichtsgespräch" sich vollzieht. Durch geschulte Fragen, Aufgaben und Andeutungen werden die Kinder zu ernster Mitarbeit im Denken und Sprechen angehalten. Dabei muß man die Kinder so anschaulich und lebendig in den Gedankengang des Unterrichts hineinversetzen, daß sie unter Leitung und Hilfeleistung des Lehrers den Unterrichtsfaden weiterspinnen, als ob die Handlung oder Gemütsbewegung vor ihnen, ja mit ihnen augenblicklich sich vollziehe.

Kann man die Darstellung ausschließlich nur durch Vortragen erreichen, so spricht man von einer vortragend-darstellenden Lehrform; läßt sie sich, was vor allem anzustreben ist, entwickeln, so bezeichnet man diese Lehrweise als die entwickelnd-darstellende Methode.

Die darstellende Unterrichtsweise legt ihrem Namen gemäß den Schwerpunkt auf die Vorbereitung der Vertiefung und verläuft im übrigen wie die erklärende Lehrform.

Wie die vorhin angedeuteten Methoden praktisch gehandhabt werden müssen, wird an 42 Kirchenliedern[1]) gezeigt:

„Der Verfasser bietet (im praktischen Teil) eine Fülle von Lehrbeispielen und Unterrichtsentwürfen über die bekanntesten in Gruppen geordneten Kirchenlieder — für Unter-, Mittel- und Oberstufe." (Katholische Schulzeitung für Norddeutschland.) „Die Auswahl ist zu billigen. Die Lieder sind fast durchweg weit verbreitet und meistens wertvollen Inhalts." (Rektor Scholle im Schulfreund.) „Es sind Lieder aus allen kirchlichen Zeiten ausgewählt, die durchweg in vielen Diözesen gebräuchlich sind." (Rektor Schiffels in Erziehung und Unterricht.)

„Die Anordnung des ganzen Werkes und die Disponierung der einzelnen Stoffe lassen den praktischen, gewiegten Schulmann und den tüchtigen Theologen erkennen, der auf Verstand, Herz und Gemüt des Kindes nachdrücklich einzuwirken versteht." (Domkapitular Monsignore Cohen.) Die Arbeiten sind „mit methodischem Geschick, sorgfältiger Überlegung und klarer Übersichtlichkeit" gefertigt. (Pharus.)

„Die Besprechung geschieht in einer anziehenden und zu Herzen gehenden Weise und zeugt von dem praktischen Blick, dem regen Verständnis und der echten Religiösität des Verfassers." (Schulfreund.) „Dr. Rensing zerreißt und zerpflückt nicht die Lieder nach bekannter Manier. Im Gegenteil, es bleibt für die Kinder fortwährend viel zu denken und zu finden übrig. Unter fortwährender Mittätigkeit der Kinder werden zuerst die Hauptgesichtspunkte und dann im Anschluß daran alle notwendigen Einzelheiten herausgeschält, so jedoch, daß stets Wert darauf gelegt wird, die Hauptgedanken zu erfassen und festzuhalten." (Vikar Schmeck im Gregoriusblatt.) „Wie bei nur wenigen Werken finden hier in vorbildlicher Weise die Vorschriften des Ministerialerlasses vom 31. Januar 1908 zweckentsprechende Verwertung." Zu loben sind die „wirkungsvolle Art der Vertiefung", die „interessanten geschichtlichen Zugaben", der „Anschluß an das Kirchenjahr und das kirchliche Leben" und die „trefflichen Aufgaben (am Schlusse des Lehrbeispiels), deren Lösung teils angedeutet, teils in ganzer Ausführung dargeboten wird und sich als Stoff für Niederschriften vorzüglich eignet." (Rektor Dierkesmann in Pädagogische Woche.)

Daß die katechetische Erschließung des Inhaltes des Liedertextes die Aufnahme des musikalischen Gehaltes (Melodie) in seiner ganzen Tiefe vorbereitet und erleichtert, liegt nahe. Der Verfasser hat es aber auch verstanden, die Schönheiten der Melodien

[1]) Die Neuauflage behandelt 51 Lieder.

Digitized by Google

von manchen Liedern treffend darzulegen: „Trotzdem Rensing sich auf die Behandlung des Liedertextes beschränken will, weist er gelegentlich auf die Reize hin, die in der Melodie stecken." (O. Müller in Literarischer Handweiser.)

Sehr geschickt verwertet er musikgeschichtliche Angaben über die Entstehung der Lieder und ihre Umwandlungen. Das Rensingsche Buch nötigt daher auch dem Kirchenmusiker großes Interesse ab.

Die Nutzbarmachung des Rensingschen Werkes für den Unterricht kann daher für die Schüler nicht ohne die verdienten Erfolge sein: „Verständnisvolles Erfassen des Liedertextes, gefühlsmäßiges Erleben der christlichen Heilswahrheiten, die das Lied verherrlicht, und damit lebensvolle Teilnahme am Gottesdienst und den kirchlichen Veranstaltungen des Gemeindelebens müssen als reife Früchte bei der Behandlung nach Rensingscher Art dem Lehrer in den Schoß fallen." (Seminardirektor Dr. Gallwitz in den Monatsblättern für die Schulaufsicht.)

Aber auch als Wegweiser und zuverlässiger, jedoch unaufdringlicher Führer für den werdenden Lehrer erfüllt Rensings Buch vollauf seinen Zweck. Denn „auf jeder Seite begegnet dem Fachkundigen der gut orientierte und erfahrene Schulmann, der die Lehrenden anregt und anleitet, denkend zu unterrichten und sie dabei fördert, sich zu vollausgereiften Lehrpersönlichkeiten zu entwickeln, ihnen und den Schülern zum Segen." (Kölnische Volkszeitung.)

Das Rensingsche Buch sei auch an dieser Stelle nachdrücklich empfohlen! Das Kirchenlied ist ein Kronjuwel aus der Schatzkammer christlicher Kunst. In richtiger Beleuchtung wirft es seine Feuerstrahlen tief hinein ins Menschenherz und entzündet darin den Funken echter Gottesminne zur heiligen Begeisterung und Tatkraft. Es ist daher ein eminent verdienstliches Werk, den Vollgehalt des Kirchenliedes zu ergründen und ihn anderen möglichst vielseitig anregend zu erschließen!

Aus Trier

erhalten wir einen sehr erfreulichen Bericht der dortigen „Landeszeitung" über die ausgezeichnet verlaufene 17. Generalversammlung des Trierer Diözesan-Cäcilienvereins. Darin lesen wir:

Der Vorstand des Diözesan-Cäcilienvereins veranstaltete am Dienstag, den 19. Okt. 1920, in Trier eine Generalversammlung in Form eines

Lehrkursus über katholische Kirchenmusik.

Im Mittelpunkt der Tagung stand eine Aufführung von Choralgesängen in St. Antonius durch Alumnen des Priesterseminars und Knaben des Domchores, sowie eine kirchenmusikalische Andacht im Dom, bei welcher mehrstimmige Gesänge älterer und neuerer Komponisten zum Vortrag gelangten. In zwei entsprechenden Vorträgen des Domkapellmeisters Stockhausen wurden sämtliche zur Aufführung gelangenden Gesänge eingehend erklärt. Außerdem behandelten ein Vortrag der Vorstandsmitglieder Pfarrer Schröder und Domvikar Kutscher das Amt des Kirchenorganisten bzw. Organisationsfragen des Vereins. Die Vorträge fanden im Kath. Bürgerverein statt, wo die Versammlung um 9 Uhr durch den Diözesanpräses Stockhausen eröffnet wurde. Er gab seiner Freude Ausdruck über die rege Beteiligung aus allen Teilen der Diözese (darunter mehrere Veteranen, sehr verdiente Chordirigenten), überbrachte Grüße und anerkennende, aufmunternde Worte vom Hochwürdigsten Herrn Bischof, der zu seinem großen Herzeleid der Tagung nicht beiwohnen könne, und dankte dem Hochwürdigsten Herrn Weihbischof für dessen Teilnahme an der Versammlung und die freundliche Bereitwilligkeit, nachmittags im Dom den Schlußsegen zu erteilen. Zweck der Versammlung sei, anzuregen und zu begeistern, an dem Wiederaufbau der Kirchenmusik nach dem Kriege eifrig und tatkräftig mitzuarbeiten. Unter den verschiedenen Gattungen derselben stehe geschichtlich und liturgisch an erster Stelle der Gregorianische Choral, die Urform und Musterform jeder Kirchenmusik, der daher auch in der Wertschätzung der Kirche heute noch eine bevorzugte Stellung einnehme, weil er den drei notwendigen Eigenschaften der Musica sacra, der Heiligkeit, dem Kunstwert und der Universalität am meisten gerecht werde. Redner wies u. a. nach, daß der Choral

Digitized by Google

ein in sich vollendeter Musikstil ist, für dessen hohen Kunstwert er sich sogar auf das Dreigestirn Liszt-Wagner-Berlioz berufen konnte. Nun folgte eine eingehende Erklärung der Gesänge der Messe, zunächst der sogenannten stehenden, dann der Wechselgesänge. Ausgehend von den mehr einfachen, syllabischen Gesängen, und dann übergehend zu den reicheren, kunstvolleren, melismatischen und Sologesängen des Chorals, erklärte er kurz deren geschichtliche Entwicklung, den Bau der Melodie, das Verhältnis von Wort und Ton, und namentlich die Vortragsweise, die er durch Vorsingen praktisch erläuterte. Dabei wurden die Choralstücke zugrunde gelegt, die in St. Antonius zum Vortrag gelangten, so daß die Teilnehmer sicherlich aus dieser Verbindung von Theorie und Praxis tiefer in Verständnis und Vortragsweise des Chorals eingeführt wurden.

Sodann richtete der Hochwürdigste Herr Weihbischof Dr. Mönch herzliche, aneifernde Worte an die Chordirigenten und Organisten. Er wies überzeugend hin auf die hohe Bedeutung einer schönen, würdigen Kirchenmusik für die Zierde des Hauses Gottes und die religiöse Erhebung und Erbauung der Gläubigen, regte an zur Vertiefung der liturgischen Kenntnisse und gab der Erwartung Ausdruck, daß die Gesänge der Alumnen und des Domchores alle Teilnehmer für die eifrige, liebevolle Pflege der heiligen Tonkunst wiederum begeistern würden.

Alsdann verbreitete sich Vizepräses Pfarrer Schröder über

die Orgel und das kirchliche Orgelspiel.

Für den Organisten sei Kenntnis der Orgelkunde notwendig, sowohl zur ordnungsmäßigen Erhaltung des Instruments, als auch zur Beseitigung kleinerer Schäden. Wird die Orgel als Soloinstrument behandelt, dann sei sie vor allem Dienerin der Liturgie. Daher keine Theater- und Tanzmusik! Ferner muß das Orgelspiel dem jeweiligen Charakter des Gottesdienstes angepaßt sein. Darum muß das Orgelspiel präpariert werden, d. h. es muß nach guten Vorlagen gespielt werden, auch damit man allmählich lernt, selbst produktiv zu werden. Sodann behandelte Referent, immer in praktischer und sehr anregender Art, die Orgel als Begleitinstrument, und zwar die Kunst des Registrierens, die Orgel beim Volksgesang (Vorspiel, Begleitungsart, Tempo, Rhythmus) und bei der Begleitung des Chorals, sowie das richtige Einspielen des priesterlichen Altargesanges.

Bei der nun folgenden Vorstandswahl wurden wiedergewählt die Herren Domkapellmeister Stockhausen als Diözesanpräses, Domkapitular Dr. Distelborf und Pfarrer Schröder als Vizepräsides, Domvikar Kutscher als Kassierer, Domorganist Boslet als Sekretär.

Um 3 Uhr versammelten sich die Kursusteilnehmer wiederum im Katholischen Bürgerverein, so daß der Saal ganz besetzt war. Domkapellmeister Stockhausen hielt einen Vortrag über

mehrstimmige Kirchenmusik

im Anschluß an die im Dom aufzuführenden Gesänge. „Wir stehen noch," so begann der Redner, „unter dem Eindruck der vorgetragenen Choralgesänge. Wir verstehen, warum die Kirche an dieser Musikgattung unentwegt festhält und festhalten wird, ja sie geradezu bevorzugt. Doch auch andere Musikstile haben sich Heimatrecht in der Kirche erworben. Bei aller Wertschätzung des Chorals nimmt die katholische Kirche, diese Mutter und Förderin jedes wahren Fortschritts, bereitwillig und freudig alles wirklich Gute und Schöne in ihren Gottesdienst auf, was das Genie im Laufe der Jahrhunderte hervorgebracht hat: dies gilt in erster Linie von der klassischen Polyphonie der Meister des 16. Jahrhunderts, weil diese die größte Verwandtschaft mit dem Choral aufweist, vorab die Messen und Motetten eines Palestrina, dessen Tonschöpfungen wie polyphoner Choral sich anhören. Aber auch gegenüber der mehr modernen Musik verhält sich die Kirche durchaus nicht ablehnend. Auch unser Jahrhundert darf mit seinen musikalischen Ausdrucksmitteln die heiligen, liturgischen Texte vertonen und zum Vortrag bringen. Nur muß alles Tändelnde, Leichtfertige (namentlich im Rhythmus!), alles Süßliche in der Melodie, das Leidenschaftlich-Unruhige, Motive, die an das Theater erinnern, aus dem Heiligtum ferngehalten werden." Alsdann machte der Vortragende seine Zuhörer bekannt mit den Musterbeispielen der verschiedenen Stilarten, die im Dom gesungen wurden, und zwar in ähnlicher Weise, wie dies am Vormittag bei den Choralgesängen der Fall gewesen. Dabei wurden die Chordirigenten mit für sie geeigneter Literatur bekannt gemacht. So vorbereitet sahen alle mit begreif-

Digitized by Google

licher Spannung dem Höhepunkt der Generalversammlung, der kirchenmusikalischen Andacht im Dom entgegen.

Herr Domvikar Kutscher gab sodann einige praktische Winke und Ratschläge über die

Organisierung der kirchenmusikalischen Bestrebungen.

Der Diözesan-Cäcilienverein, ein Glied des Allgemeinen Cäcilienvereins für Deutschland, Österreich und die Schweiz, umfaßt bisher 128 Pfarrvereine, eine Zahl, die im Verhältnis zur Gesamtzahl der Pfarreien gewiß unzulänglich ist. Eine Reihe von Neuanmeldungen erfolgten aus der Versammlung heraus. Zur wünschenswerten Wiederbelebung der Kirchenmusik in unserer Diözese ist es unerläßlich, daß die Pfarrkirchenchöre sich nach Dekanaten in Bezirksverbände zusammenschließen, mit einem Geistlichen als Bezirkspräses. In Konferenzen, Kursen, Exerzitien und dergleichen muß er für die Weiterbildung der Kirchensänger, insbesondere der Chordirigenten und Organisten Sorge tragen. Alljährlich möge auf einem Bezirkscäcilienfest eine kirchenmusikalische Jahresschau gehalten werden (näheres darüber siehe in dem Druckheftchen: „Winke und Ratschläge", das vom Diözesanpräsidium gratis versandt wird. Der Referent bittet, auch den Anstellungs- und Besoldungsverhältnissen der Organisten wohlwollendes Interesse entgegenbringen zu wollen, damit die Berufsfreudigkeit, damit die Sache selbst nicht leide.[1])

Richtlinien für Glockenanschaffung in der Jetztzeit.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig-Plagwitz.

Trotz des überaus hohen Preises für Bronze – 78 Teile Kupfer, 20 Teile Zinn und 2 Teile Toleranz (Blei – Zink u. a. m.) – werden mehr Bronzeglocken gekauft, als man dies vermutet hätte. Die Gemeinden sind bezüglich Glocken opferfreudiger geworden. Der Verlust ihres Geläutes hat den Gemeinden dessen Bedeutung für das religiöse Leben nachdrücklich zum Bewußtsein gebracht. Zudem sind die Gemeinden – besonders auf dem Lande – bemittelter geworden. Sie können sich gegen früher größere Aufgaben stellen, größere Ausgaben sich leisten. Sie handeln recht daran, daß sie der Bronze den Vorzug geben. Denn was wir immer gesagt haben ist so: Bronze bleibt Bronze.

2. Wo die Verhältnisse weniger günstig liegen, greife man zum Mittel des Sparens, bis die notwendige Summe zur Anschaffung von Bronzeglocken zureicht. Nur beachte man, daß die Gemeinde nicht auf den Ausweg gelange, infolge der hohen Preise an Gewicht zu sparen, und entweder dünnwandige Glocken, also solche mit leichter Rippe zu wählen, oder verhältnismäßig kleine Glocken zu kaufen. Eines ist so nachteilig wie das andere. Was einmal auf dem Turme hängt, bleibt oben. Sind aber neue Glocken aufgezogen, dann fängt man in der Gemeinde an zu vergleichen. Solange die Kriegs-Restglocke noch geblieben ist, tröstet einer den andern auf die Zeit, wo das neue Geläut dasein werde. Man erträgt in Geduld die lockenden Töne des neuen Geläutes in der Nachbargemeinde. Sind aber einmal die neuen Glocken aufgezogen, dann gibt es kein Zurück mehr.

3. Hat eine Gemeinde die Kostenanschläge für Bronze eingefordert und muß sie sich sagen, daß die Preise nicht zu erschwingen sind, dann ziehe sie vertrauensvoll Stahlglocken in Betracht. Man achte darauf, daß man größere Glocken wählt. Über B^1-Glocken nach oben hinaus sollte man nur in Ausnahmefällen gehen. Glocken von dieser beschränkten Größe sind auch wohl in Bronzeausführung erschwinglich.

Solange es selbst geübten Fachleuten nicht immer möglich ist, am Läuten zu entscheiden, was Stahl und was Bronze ist, solange bleiben Aburteile über Stahlglocken in ihrem Kern doch nur Vorurteile. Es kommt hier wesentlich auf die Güte der Firma an. Anläßlich der unseligen Enteignung von Glocken mußte festgestellt werden, daß es Bronzeglocken gab und noch gibt, die von jeder neueren Stahlglocke mittlerer Größe gewisser Firmen übertroffen werden. Die Gründe liegen in folgendem:

[1]) Es fanden Bezirksversammlungen im letzten Jahre statt: in Püttlingen (Dekanat Saarbrücken I), Sulzbach (Saarbrücken II), Merzig (Merzig), Tawern (Saarburg), Trier (Trier), Ruwer (Trier-Land), Eisenschmitt (Mauderscheid), Neunkirchen (Ottweiler), Kärlich (Koblenz), Kruft (Andernach), Traben (Zell), Gebhardshain (Kirchen), Greimerath (Wittlich). Es hat demnach in fast allen Teilen der Diözese eine rührige Tätigkeit zum Wiederaufbau der Kirchenmusik nach dem Kriege eingesetzt, die zu guten Hoffnungen Anlaß gibt.

Digitized by Google

Die Not der Zeit veranlaßte Bronzefirmen, ihre bis dahin zurückgehaltenen Rippen für Bronze umzuarbeiten in solche für Stahl. Die Folge war, daß diese neuen Stahlglocken schwerer ausfielen, als man bis dahin Stahlglocken kannte. Diese Vermehrung an Gewicht bedingt aber Vermehrung der tonlichen Stoßkraft, also der Tragweite, der Fernung der Stahlglocke. Stahlglocken fallen bei gleichem Ton mit der Bronzeglocke ein Fünftel schwerer aus. Daher wirkt ein Stahlgeläut in D^1 stärker und darum weiter als ein Bronzegeläut in D.

4. Die Gewichtsvermehrung in Verbindung mit der Neuart der Rippe bewirkt aber zugleich Vermehrung des Musikwertes der Stahlglocke, gegenüber mancher Bronzeglocke, gegenüber mancher leichteren Stahlglocke.

Der Musikwert einer Glocke liegt einerseits darin, daß der Anschlagton mit dem Eigenton („Hülfston") der Glocke übereinstimmt. Dadurch erhält der Anschlagton Stetigkeit, Ruhe, Klarheit. — Andrerseits wird der Musikwert bedingt durch die Reinheit der harmonischen Mittöne. Diese Mittöne sind eine so wesentliche Bedingung der Güte einer Glocke wie eines Geläutes, daß auf ihre Sicherstellung der größte Wert gelegt werden muß. Leistungsfähige Firmen gewähren hierin Sicherheiten von sich aus schon in ihrem eigenen Interesse.

Diese Mittöne (Beitöne) zerfallen in solche ersten und zweiten Grades. Mittöne ersten Grades sind Unteroktav und Oberterz. Mittöne zweiten Grades: Quint, Oberoktav, Dezime, Duodezime. Sind der Anschlagton mit Eigenton sowie Unteroktav und Oberterz getroffen, dann ist der musikalische Wert der Glocke gesichert. Dann stimmen auch zumeist die Mittöne zweiten Grades. Kommen demnach — vor allem bezüglich der Quinte — kleinere Abweichungen vor, in der Regel neigt dann die Quinte etwas nach unten, so zeigt wohl die Gabel diese Abweichungen, aber für den Gesamteindruck des Klanges dieser einen Glocke bleibt diese Unterschwingung der Quinte ohne Bedeutung. Nicht jeder unbewaffnet hörende Fachmann vermag ohne angestrengtes Hinhören diese kleinere Abweichung zu hören. Der „nur" musikalisch gerichtete Zu- und Abhörer nimmt diese kleine Senkung in der Regel nicht wahr. Die Dezime ist dann von Bedeutung, wenn die Oberterz — die Unteroktav der Dezime — zwischen Dur und Moll, also auf der toten Mitte liegt. Treibt in solchem Falle die Dezime nach oben, so erzeugt sie leicht den Eindruck, als ob die Oberterz in Dur klänge. Und umgekehrt.

Wesentlich nachdrucksvoller geben sich Unteroktav und Oberterz. Wo bei denen sich Schwankungen zeigen, dort ist Vorsicht bezüglich käuflicher Übernahme durchaus geboten. Die häufigsten Fehler sind hier: statt der Unteroktav erklingt deren obere Sekund. Also beispielsweise zu der Glocke in B^1 erklingt das untere C^1. — Statt der Terz erscheint die Quart. Also erklingt eine Glocke in F^1 mit oberem B^1, statt mit As^1 oder A^1. Mitunter ertönen beide Intervalle zu F, As (die kleine Oberterz) und B (die obere Quart). Das gibt keine einwandfreie Glocke.

Bezüglich der Stahlglocken konnten die neueren Untersuchungen den erfreulichen Tatbestand feststellen, daß sie in den Beitönen, besonders in der Unteroktav und der Terz derart wirken, daß nur erstklassige Bronzeglocken mit Erfolg in Wettbewerb treten können. Zuverlässige Beurteilungen geben ihre Meinung sogar dafür ab, daß bezüglich Unteroktav und Oberterz Bronzeglocken nicht in Wettbewerb mit Stahlglocken treten könnten. Es kommen aber nur Glocken von mindestens mittlerer Größe, etwa von G^1 ab, in Betracht.

Ehe man sich zu einem Geläut entschließt, ist es sehr zu raten, bezüglich Tönewahl und Größe ein anerkannt gutes Geläut sich an Ort und Stelle anzuhören und danach den Entscheid zu treffen. Glockenwirkungen können an keinem Tasteninstrument nachgebildet werden. Die Wirkung der Glocke setzt sich aus zwei Ursachen zusammen: aus dem Anschlagston und aus den Beitönen. Die Anschlagtöne geben die melodische Linie, die Zeichnung. Die Beitöne erzeugen die Farbe; sie sind die Träger der Harmonie der einzelnen Glocke wie des Gesamtgeläutes. Diese Harmonien bedingen den musikalischen Wert im eigentlichen Sinne. Sie haben mit der von Helmholtz entdeckten Reihe der Naturtöne nichts zu tun. Die Intervalle finden sich zwar den Namen nach bei der gutgegossenen Glocke vor; aber ihre Reihenfolge und Höhenlage ist eine wesentlich andere. Diese Harmonien, diese Farbenwirkung vermag kein Musikinstrument zu erzeugen. Die Glocken haben ihre eigene Musik.

5. Wesentlich für die Klangwirkung ist die Aufhängeart. In letzter Zeit kam das Stelzenjoch auf. Es erleichtert das Läuten. Wo immer genügende Läutekräfte vorhanden sind, sollte man die alte Aufhängeart (die stabile) vorziehen. Das gekröpfte System („Stelzenjoch") belastet den Klöppel stark und verursacht harten Klöppelschlag. Die Glocke „schreit", wodurch jede feinere Wirkung zerstört wird.

Digitized by Google

Hiezu kommt, daß eine Glocke im Stelzenjoch nicht hoch schwingt. Dadurch bleiben die Töne in der Glockenstube zu einem Teil eingeschlossen. Die Wirkung wird demgemäß stark beeinflußt. Ganz anders die Wirkung bei der alten Aufhängeart. Die bis 90° und höher schwingende Glocke zieht den Klöppel mit nach oben. Durch seinen Aufstieg gibt er von seiner starken Schwungkraft ab. In dem Augenblick, wo die nach oben schwingende Glocke zur Ruhe gelangt, um ihren Weg rückwärts zu nehmen, kommt der in der Kraft geschwächte Klöppel nach und „streichelt" die Glocke. Daher das Weiche, Sanfte, Singende der Glocke. Man ist bis zu einem gewissen Grade berechtigt, von einer Vibration des Glockentones zu reden. Die hochschwingende Glocke verursacht Luftströmungen, die die Singtöne der Glocke als zart bewegt weitergeben.

Die alte Aufhängeart führte den Klöppel in Leder. Es ist — trotz aller Ledernot — durchaus zu raten, die Führung in Leder beizubehalten. Der Klöppel schwingt leichter, und da er nicht in Eisenführung hängt, freier. Er kann sich seine beste Arbeitslinie heraussuchen. Der Ton klingt dann gesättigter, voller.

Die Glocke wird dann am besten geläutet, wenn der Klöppel nur soweit getragen wird, daß er den Ton gerade noch herausholt. Jedes Mehr verursacht, daß der Glockenton schrill wird. Alles Gewalttätige lehnt der feiner Empfindende ab, besonders im Gotteshause.

6. Bezüglich Glockenwahl das eine: man wähle niemals billig, das will sagen: niemals zu kleine, niemals zu dünne Glocken. Mag das kommende Geschlecht seinen Teil doch auch tragen. Glocken schafft man sich nicht aller hundert Jahren an. — Vorhandene Glocken gebe man in Zahlung. Jede Firma hat „ihre" Rippe. Jeder Guß hat „seine" Hitze. Von beiden wird die Klangfarbe, die Eigenart der Glocke mit bedingt. Angüsse bleiben Wagnisse.

Bei Neuguß möglichste Beschränkung in Figuren und Zierwerk. Es schaut sichs niemand mehr an, wann die Glocken einmal hängen. Ist Edelsinn und Guttat der Nachwelt zu melden, dann füge man das Zeugnis dem Schrifttum der Glocken bei, die doch sowieso in die Stiftungsurkunden der Pfarrei übergehen. Oder man verfertige eine entsprechende Bronzetafel, die man an geeigneter Stelle des Gotteshauses anbringt.

Diese Ausführungen sind entstanden auf grund mannigfacher Anfragen aus Käuferkreisen. Der Eifer und der Opferwille, der sich kundgibt, um das gegenwärtige Glockenelend zu beseitigen, legt beredtes Zeugnis ab für kirchlichen Sinn und Glaubenstreue. Das ist ein guter Trost in friedlosen Tagen. Möchte das neue Glockengeschlecht bald Friedensgeläute anstimmen. Möchte das neue Glockengeschlecht aber auch ein erneuertes Menschengeschlecht finden.

Der Paderborner Domchor in den Kriegsjahren.

Von Johannes Hatzfeld, Paderborn.

Der Rechenschaftsbericht Dr. Widmanns in dieser Zeitschrift (Heft 4/6, S. 21 ff.), der sicher, besonders in seinem kritischen Teile, gar manchem „Bruder in Musica" aus der Seele geschrieben war, läßt es mir angebracht erscheinen, in einem zwar etwas trockneren Tone, der Kriegsarbeit des Paderborner Domchores, die ich aus nächster Nähe beobachten konnte, für spätere Tage zu gedenken. Es ist ja das alles zugleich auch ein Beitrag zur Kulturkraft und zur Kulturbegeisterung des Katholizismus, wenn auch nicht immer der Katholiken, wie vielleicht Dr. Widmann etwas anzüglich hinzusetzen würde. Irgendwelche Vergleiche sollen natürlich nicht gezogen werden, können's auch nicht, bei der völligen Verschiedenheit der Chöre wie der Verhältnisse. Paderborn hat seine Oberstimmen mit Knaben besetzt. Nur die eine Beobachtung soll nicht verschwiegen werden, daß nämlich die Dirigenten, die mit Knaben beglückt sind, alle sagen: „Ja, mit Frauen tut es sich leichter", während ihr Gegenpart nicht versäumt zu seufzen: „Ja, wer Knaben hätte!" Da ist es noch ein Trost, daß es in der Tat Leute geben soll, die, weder mit den einen noch mit den anderen etwas anfangen können, sich dessen freilich selber nicht weiter bewußt sind.

Der Paderborner Domchor (Domchordirektor G. Schauerte) hatte es von der Friedenszeit her in der Übung, mit ganz seltenen Ausnahmen, an allen Sonn- und Feiertagen eine polyphone Messe aufzulegen. Wenn darin schon für Friedensverhältnisse ein ganz erhebliches Maß von Arbeit und Unverdrossenheit und Begeisterung steckt, namentlich, wenn

Digitized by Google

man bedenkt, daß die Knaben nicht etwa aus einem Internat à la Regensburg zur Verfügung stehen, sondern gegen ein billiges Entgelt aus allen Kreisen der Bevölkerung herangezogen werden müssen, so wird man mit Respekt ermessen, was es bedeutet, daß der Domchor diese Übung auch durch die Kriegszeit hindurch beibehalten hat. Manchmal knirschte die Maschinerie bedenklich — aber immer nur hinter den Kulissen, der brave Hörer hat nie etwas merken können und nahm alles gelassen hin wie den selbstverständlichsten Sonnenschein, und das ist einem Manne, der dazumal nicht wußte, wie er von einer Brotkarte an die andere kommen sollte, auch wirklich nicht übelzunehmen. Zuerst bröckelte es natürlich bei den Männern gleich zu Anfang, dann kam das „Heldensieb" und dann noch einmal das „Hilfsdienstgesetz", und jedesmal gab es Lücken, die einmal mehr, manchmal auch minder zu stopfen möglich war. Immer wieder mußte neu „aneinandergesungen" werden. Ein Glück, daß der Zug der Altgedienten wie eine Säule stand, um die sich alles wieder neu sammeln konnte, auch dann, als der Steckrübenwinter kam und manches vordem in so würdiger Runde sich bauschende Sängerchorhemd eine ganz auffallend schlapprige Fasson annahm. Und erst die kleinen Kerle! O, o, wo waren die schönen Ausflüge mit Kuchenbergen, belegten Broten und Himbeerwasser geblieben? Wo der gabenbeladene Nikolaus, wo die dickvollgepackte Christkindelschüssel? Wenn nicht der gute Onkel Bischof dem gestrengen Domchordirektor manchmal hintenherum was in die Tasche gesteckt hätte, wär das alles mit der fortschreitenden Zeit zur Sage geworden, von der nur noch die ältesten Veteranen, deren Stimme schon anfing umzuschlagen, einem staunend horchenden Jungvolke hätten erzählen können. Aber freilich, magerer wurde das Traktament trotz aller Liebesmühe doch, aber die Fröhlichkeit blieb die alte. Überhaupt, die Kriegsjugend, das waren noch Kerle mit Rasse, gegen die die Revolutions- und Nachkriegsjugend wie überall sonst auch, sehr unangenehm absticht. Aber dennoch, um auch das gleich zu sagen, wenn sich auch ein Domchordirektor abwechslungshalber, oder „weil's gleich ist", oder weil's nicht anders geht, was vielleicht das zutreffendste ist, einmal auf den berühmten „Boden der Tatsachen" stellen muß, auch einem Domspatzen gegenüber — o alte deutsche Herrlichkeit! — so hat er doch auch ein gut Teil von einem preußischen Rittmeister an sich, um nicht mit der Zeit wieder Disziplin in die Rotte zu kriegen, und dann holt der Teufel den Boden der Tatsachen, um ihn anderenorts günstiger anzulegen. Wenn dann die Eltern alle ihre Aufgabe begreifen und kräftig ins Rad greifen, nicht zuletzt auch zu ihrem eigenen und ihres Kindes Vorteil, wird das nicht lange Weile mehr haben.

Aber wie gesagt, in der Kriegszeit war das noch anders, und wenn da etwas Sorge machte, so war das die zunehmend in ihren Folgen bemerkbare Unterernährung, die das Arbeiten mit den Knaben immer mühseliger und zeitraubender machte. In den letzten Kriegsjahren z. B. mußte den meisten eintretenden Chorknaben erst das Lateinlesen beigebracht werden, die Schule war ja naturnotwendig ebenfalls in ihren Leistungen zurückgegangen. Diesen und vielen anderen Hemmungen, die die Kriegszeit mit sich brachte — Paderborn war stark belegte Garnisonstadt, die einem Jungen viel ablenkende Neuigkeiten bot —, stand als Stütze einzig die starke Tradition der früheren Jahre gegenüber, für die ja schließlich auch ein Junge schon einen Stolz und ein Verständnis aufbringt.

So ist's geraten, das Durchhalten, und nicht nur das, auch mancherlei anderes, was der Drang der Zeit forderte oder eingab, konnte noch nebenbei, aber durchaus nicht nebensächlich, gewirkt werden. Doch ehe wir davon Erwähnung tun, soll erst die Reihe der Werke aufmarschieren, die der Domchor in den Jahren ein oder mehrere Male aufgeführt hat. Das schwere Geschütz der Messen hat den Vortritt und darunter wie es sich gehört die alten die Spitze.

Palestrina, Missa brevis, Aeterna Christi munera, Iste confessor, Lauda Sion, Jesu nostra redemptio, Papae Marcelli (6stimmig), Teile aus „O admirabile commercium" (5stimmig) und Assumpta est Maria (6stimmig).

Lassus: Puisque j'ai perdu, Quand' io pens.
Gabrieli: Missa brevis.
Hasler: „Dixit Maria".
Anerio: Or le tue.
Croce: Missa VI. toni.
Vittoria: „Simile est regnum", „O quam gloriosum".

Digitized by Google

Viadana: „L'hora passa", „Sine nomine".
Casciolini: Requiem
Lotti: „Studentenmesse".
Witt: Raphaelmesse (5stimmig).
Haller: Missa VII (4stimmig), VIII (4stimmig), XI (5stimmig), XIV (4stimmig), XIX (5stimmig).
Mitterer: Trinitatis, Salvatoris, Cordis-Jesu-Messe, In hon. Ss. Nominis Jesu, in Epiphania (5stimmig), in Ascensione (5stimmig), de Apostolis (5stimmig).
Thielen: 8 toni.
Koenen: 3 regum (5stimmig).
Goller: Loretto-, Klemens-Hofbauer-Messe, Requiem.
Nekes: „O crux ave" (6stimmig).
Griesbacher: Gabriel-Messe (5stimmig), Sigismund-Messe (5stimmig), Petrus-Messe, Franz-Xaver-Messe, „Stella maris", „Mater admirabilis".
Erb: Dona nobis pacem.
Rihovsky: Missa solemnis.
Kromolicki: 2. Festmesse.
Springer: Lauda Sion.

Motetten wurden gesungen von Aichinger, Filke, Hasler, Haller, Lassus (Justorum animae 5stimmig, In monte Oliveti 6stimmig, Jubilate, Miserere), Palestrina (u. a. 5stimmige Offertorien, 6stimmige Lamentatio), Mitterer, Nanino, Nekes, Verdoni, Witt, Durante, Vittoria, Rheinberger, Bruckner, Reger, Goller (Lauretanische Litanei), Greith (Lauretanische Litanei), Griesbacher (Stabat mater), Te Deum von Koenen, Perosi, Renner, Rihovsky.

Kriegsarbeit im eigentlichsten Sinne hat der Domchor auch geleistet durch Mitwirkung bei ungefähr 20 Veranstaltungen zum Besten der Kriegshilfe. An selbständigen Veranstaltungen sind da hervorzuheben ein Volksliederabend, der es auf drei Wiederholungen brachte, ein Weihnachtsliederabend (zweimal), ein Abend „Aus der Jugendzeit" (zweimal), die häufigen Singabende in den verschiedenen Lazaretten gar nicht gerechnet.

Es ist wohl nicht nötig eine weitere Bemerkung hinzuzufügen, als die, daß die Leistungen der Vergangenheit eine Aussaat für die Zukunft bedeuten und mit dem Wunsche zu schließen, daß die Ernte daraus hervorgehe, die der Domchor verdient hat.

Berichtigung

zu meinem Artikel „Gefahr im Verzuge". Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

Von befreundeter Seite bin ich dahin aufgeklärt worden, daß das angezogene Beispiel (Absatz 3) „an irgend einem Dom"[1]) den Tatsachen nicht entspricht. 1. Ein Antrag auf Erhöhung des Entgeldes von 80 Pfg. oder 1 Mk. ist nie gestellt worden. 2. Die Totenämter sind aus diesem Grunde nicht in stille Messen umgewandelt worden. Sondern neben anderen Gründen sei der Umstand an erster Stelle maßgebend gewesen, die Reduktion einer Anzahl sehr alter Stiftungen bei der bischöflichen Behörde zu beantragen, daß die kirchenamtlich am Dom tätigen Lehrer ihre Ferien möglichst ausnützen könnten. – Die Blätter, die obige Mitteilung gebracht haben, sind herzlich gebeten, von dieser erfreulichen Richtigstellung gütig Kenntnis zu nehmen und entsprechende Berichtigung zu vollziehen. Nur die Wahrheit siegt.

Vereins-Chronik.

1. In der zweiten Hälfte des Jahres 1920 fanden für das Dekanat **Saarbrücken** in Püttlingen und in Dudweiler Bezirks-Cäcilienfeste statt, die von dem großen Eifer unserer Freunde im Saargebiet ein schönes Zeugnis ablegen. In Püttlingen waren zehn Chöre, in Dudweiler fünfzehn Chöre versammelt.

2. Bericht des Diözesan-Cäcilienvereins Augsburg über die Jahre 1919 und 1920:

1. Wegen Ungunst der Zeiten mußte die XXII. Generalversammlung, welche am 28. August 1919 in Mindelheim stattfinden sollte, verschoben werden. Auch Bezirksvereins-Versammlungen fanden nicht statt. Im August 1920 hielt Herr Domkapellmeister Dr. Widmann von Eichstätt, in Lindau und in Immenstadt polyphone Kurse ab zur Einführung in die Polyphonie der klassischen Kirchenmusik. Der Berichterstatter

[1]) Vgl. oben Heft 1/3, Seite 6.

Digitized by Google

las im Studienjahr 1919/20, um das Verständnis und die Verbreitung des traditionellen Chorales zu fördern, ein Kolleg über Ästhetik des Chorales und übt im laufenden Studienjahr einen Chor auserwählter Sänger im Vortrag des Chorales.

2. Der Verein verlor durch Tod sehr eifrige Mitglieder. Am 19. Sept. 1919 starb Geistl. Rat Alois Rudolph, Pfarrer in Egling; ihm folgte am 24. Sept. desselben Jahres Geistl. Rat und Dekan Jakob Benz von Großkötz, der ehedem in Regensburg unter Witts Leitung für die Reform der Kirchenmusik begeistert worden war. Am 6. März 1920 wurde Geistl. Rat Alois Behr, Bezirkskammerer und Pfarrer in Seeshaupt am Starnbergersee, 2. Vizepräses des Vereins, durch einen plötzlichen Tod einem segensreichen Wirken entrissen. Behr war 14 Jahre Chorregent in Pfaffenhofen a. J. und hielt den dortigen Chor auf einer staunenswerten Höhe. Als Pfarrer in Seeshaupt unterrichtete er ununterbrochen Kinder und Erwachsene im Gesang und Instrumentalmusik. R. I. P.

3. Durch die Bemühung des Hochwürdigen Herrn Domkapitulars Benedikt Hebel und durch das wohlwollende Entgegenkommen des Hochwürdigsten Herrn Abtes Dr. Joseph Maria Einsiedler wurde von Herrn Chorregenten Max Hiendlmayr in den Wintermonaten 1919/20 in Ottobeuren ein Organistenkurs abgehalten, der von 10 Schülern besucht war. Am Schlusse des Kurses wurden die Schüler einer Prüfung unterzogen. Auf den 25. Mai 1920 wurde von dem Berichterstatter eine Anzahl Mitglieder zu einer Beratung nach Augsburg eingeladen, welche der Hochwürdigste Herr Ehrenpräses, Päpstl. Hausprälat und Domkapitular Dr. J. N. Ahle und der Hochwürdige Herr Domkapitular Benedikt Hebel mit ihrer Anwesenheit beehrten. Zur Beratung stand die zukünftige Ausbildung von Organisten; es wurde beschlossen 1. daß der Diözesan-Cäcilienverein die Ausbildung der Organisten übernehmen solle; 2. daß die Gründung einer Organistenschule ins Auge zu fassen sei; 3. daß bis zur Verwirklichung dieses Planes noch Organistenkurse zur Vermittlung der notwendigsten Kenntnisse abgehalten werden sollen. Demgemäß findet z. B. ein solcher Kurs in Ottobeuren statt, der von 8 Schülern besucht wird; ein Schüler wird von Herrn Studienrat Eugen Jochim in Günzburg unterrichtet. Für den Organistenkurs wurden von Anstalten und Privaten Harmoniums leihweise zur Verfügung gestellt. Vom Verein wurde ein neues Pedalharmonium angeschafft. Um Geld für die Organistenschule zu gewinnen, wurde der Jahresbeitrag von 50 Pf. auf 5 Mk. erhöht; von einzelnen Mitgliedern wurde die lebenslängliche Mitgliedschaft mit 100 Mk. erworben, und ein hochherziges Mitglied spendete 500 Mk.

Dillingen a. Donau, 27. Dezember 1920. Joseph Funk, Regens, Diözesanpräses.

Aufführungen in Gottesdienst und Konzert.

1. In **Friedberg** (Böhmen) hat sich am 5. August 1920 unter der besonders rührigen Mitarbeit des hervorragend tüchtigen Lehrer-Organisten Isidor Stögbauer ein Pfarr-Cäcilienverein gebildet. Zum Gründungsfeste wurde die Raphaelsmesse von Witt und ein Offertorium von Stögbauer gesungen. Für die Nachmittagsandacht waren die folgenden Kompositionen vorgesehen: 1. Präludium aus der Orgelsonate Op. 29 von Jos. Renner jun. 2. Fünf Motetten: a) Pitoni: Cantate Domino, vierstimmiger Chor. b) A. Caldara: „Ego sum panis vivus", Sopran, Alt, Orgel. c) F. Witt: „Ave Trinitatis sacrarium", Sopran- und Alt-Solo, dreistimmiger Frauenchor, Orgel. d) J. G. E. Stehle: „O Domine Deus, speravi in te", vierstimmiger gemischter Chor. e) Fr. Liszt: „Ave Maria", vierstimmiger gemischter Chor mit Orgel. Zum heiligen Segen: 3. J. G. E. Stehle: Tantum ergo, vierstimmiger gemischter Chor mit Orgel. Nach demselben: 4. J. Stögbauer: „Laudes ac gratiae", dreistimmiger Frauenchor, Op. 33c, Solo, Violine und Orgel. 5. Jos. Callaerts, Op. 29: Toccata E-Moll für Orgel.

2. Der Cäcilienchor der Unteren Pfarrkirche in **Mannheim** veranstaltete unter der Leitung des Herrn Boeres am 8. Dezember 1920 eine kirchenmusikalische Aufführung, der das nachstehende hochinteressante Programm zugrunde lag: 1. Präludium und Fuge, G-Moll, G. Frescobaldi (1583–1643). 2. Missa „Iste Confessor" (Kyrie, Kredo, Agnus I und II), G. P. da Palestrina (1526–1594). 3. Larghetto, F-Dur, G. B. Bassani (1657–1716). 4. Alma Redemptoris Mater, G. P. da Palestrina, für drei Soprane und Alt. 5. „Aria da chiesa", E-Dur, unbekannter Autor (18. Jahrh.). 6. O sacrum convivium, Luca Marenzio (1550–1591). 7. Elevazione, D-Moll (Orgel), Palafuti (18. Jahrh.). 8. Litaniae Lauretanae, siebenstimmig, G. Franc. Anerio (1567–1620). 9. Segensandacht und Tantum ergo (dreistimmig), Genitori (vierstimmig), L. da Vittoria (1589–1620). 10. Passacaglia, B-Dur, für Orgel, G. Frescobaldi.

Wir lesen in der Presse den folgenden Bericht über den schönen und anregenden Abend: „Eine Stunde voll Weihe und trostvoller Erhebung schenkte uns der Cäcilienverein der Unteren Pfarrei. Die Vortragsfolge seiner kirchenmusikalischen Aufführung gruppierte sich mit strenger stilistischer Einheitlichkeit um Palestrina und seinen Kreis. Und wenn festgestellt werden darf, daß die Darbietungen des Abends einen Begriff gaben von der überragenden Bedeutung des großen italienischen Meisters und seiner Schule, von der edlen Einfachheit und Erhabenheit der reinen und edlen Kunst Palestrinas und ihrer erschütternden Wirkung auf das Gemüt des Hörers, so hat man der verdienstvollen Veranstaltung das höchste Lob gespendet. In der Missa „Iste confessor" erlebte man mit Staunen die tiefgeistige Durchdringung des Messetextes und die erhabene Würde des Tonausdrucks, die uns in Palestrina die Verkörperung des musikalischen Genius Italiens im 16. Jahrhundert erblicken lassen. Der vorzüglich geschulte Chor erfüllte unter der gediegenen Leitung von Herrn K. Fr. Boeres die strengen stilistischen Forderungen der Missa in vollendeter Weise. Die Stimmführung erschien bei aller Beweglichkeit und

Digitized by Google

Dichtigkeit des Gefüges in voller Klarheit, und der milde Wohllaut der Klanggruppierung wirkte mit wunderbarer Kraft. Die reine und klangschöne Intonation, die der Cäcilienchor bewahrte, und die innige Vertrautheit mit dem Stil der alten Meister, die eine formal und inhaltlich gleich eindrucksstarke Ausdeutung ihrer Werke ermöglichen, verdient dankbarste Anerkennung und trat während des ganzen Konzerts bei jeder neuen Gabe erneut in Erscheinung, in dem ergreifenden Alma Redemptoris Mater Palestrinas, in Marenzios kühn harmonisiertem O sacrum convivium, in Anerios ergreifender Litaniae Lauretanae und in Vittorias wunderbar innigem Tantum ergo, nach dessen Ausklang der sakramentale Segen erteilt wurde. Die Mitwirkenden haben sich durch die Hingabe, die das Studium der Werke erforderte, und durch den Einsatz ihres hohen Könnens für die herrliche Sache das Recht auf unsere höchste Dankbarkeit erworben.

Herr Boeres umrahmte die Gesänge mit Orgelvorträgen. Frescobaldis, des unvergeßlichen Orgelmeisters, Präludium und Fuge, G-Moll, und Passacaglia, B-Dur, bildeten Auf- und Schlußtakt der Aufführung; ihre feierlich markigen Klänge übten, in sauberster Ausführung dargeboten, stärkste Wirkung. Bassanis F-Dur-Larghetto bot der Organist in dem ganzen Farbenglanz, den das zur Verfügung stehende Orgelwerk ermöglichte. Nicht minder zeigten die Aria da chiesa eines unbekannten Autors und Palafutis warm empfundene Elevazione, D-Moll, die gediegene Technik und das sichere Stilempfinden des feinsinnigen Künstlers. Eine andächtig lauschende Zuhörerschar füllte das Gotteshaus. Der volle künstlerische und materielle Erfolg der Veranstaltung, deren Reinertrag der Kinderschule des Marienhauses zufließt, möge ein Sporn sein zu weiteren Versuchen in der hier so verheißungsvoll eingeschlagenen Richtung.

Karl Hösler."

Aus Zeit und Leben.

1. Paderborn. Die Orgelbauanstalt von Franz Eggert (Inh.: A. Feith jun. in Paderborn) lieferte **während des Krieges** folgende Orgelwerke: Dortmund (St.-Johann-Hospital) 2 Manuale, 19 Register; Stockum, Bez. Bochum (kath. Kirche) 2 Manuale, 12 Register; Güsten in Anhalt (kath. Kirche) 2 Manuale, 11 Register; Werries b. Hamm (kath. Kirche) 1 Manual, 7 Register; Benninghausen (kath. Kirche) 2 Manuale, 20 Register; Dörder (kath. Kirche) 2 Manuale, 12 Register; Dortmund (St.-Antonius-Kirche) 2 Manuale, 28 Register; Oeventrop (Herz-Jesu-Missionshaus) 2 Manuale, 13 Register; Annen (kath. Kirche) 2 Manuale, 28 Register; Rüthen (Lehrerseminar) 2 Manuale, 14 Register und 2 Manuale, 6 Register; Olpe (Lehrerseminar) 2 Manuale, 14 Register und 2 Manuale, 7 Register; Günnigfeld (kath. Kirche) 2 Manuale, 29 Register; Wetter a. Ruhr (kath. Kirche) 2 Manuale, 21 Register; Höntrop, Umbau (kath. Kirche) 2 Manuale, 19 Register; Berlin (St.-Antonius-Kirche) 2 Manuale, 24 Register; Dortmund (St.-Bonifatius-Kirche) 3 Manuale, 50 Register; Neustadt a. Dosse (kath. Kirche) 2 Manuale, 11 Register; Kyritz (kath. Kirche) 2 Manuale, 7 Register; Himmighausen (kath. Kirche) 2 Manuale, 12 Register; Rauxel (kath. Kirche) 2 Manuale, 24 Register; Bigge, Krüppelheim (kath. Kirche) 2 Manuale, 11 Register; Greppin (kath. Kirche) 1 Manual, 5 Register; Leithe (kath. Kirche) 2 Manuale, 15 Register; Meiste (kath. Kirche) 2 Manuale, 18 Register; Sande (kath. Kirche) 2 Manuale, 10 Register; Bünde (kath. Kirche) 2 Manuale, 10 Register; Münster i. W., Umbau (St. Martini) 3 Manuale, 41 Register; Holtheim (kath. Kirche) 1 Manual, 7 Register; Lippstadt (Synagoge) 1 Manual, 6 Register; Bochum-Laer (kath. Kirche) 2 Manuale, 27 Register; Waldfeucht (kath. Kirche) 2 Manuale, 13 Register; Hamm (Lehrerseminar) 2 Manuale, 14 Register und 2 Manuale, 8 Register; Duisburg (St. Ludgeri) 2 Manuale, 30 Register; Bontkirchen (kath. Kirche) 2 Manuale, 15 Register; Klein-Wanzleben (kath. Kirche) 2 Manuale, 12 Register; Varensell (Klosterkirche) 2 Manuale, 16 Register.

Über eine i. J. 1920 nach Delmenhorst (Oldenburg) durch dieselbe Firma gelieferte Orgel liegt das nachstehende Gutachten vor:

Die Firma Franz Eggert, Inh. Ant. Feith, Paderborn, hat für die Pfarrkirche in Delmenhorst (Oldenburg) ein neues Orgelwerk mit 25 Register und allen Neuerungen geliefert.

Die Besichtigung im Innern des Werkes zeigt neben zweckmäßigster Einfachheit vorbildliche Sauberkeit der Arbeit. Überall sieht man den Meister, dessen Sachkenntnis durch reichste Erfahrung unterstützt wird. Das Gehäuse und die äußere Erscheinung des Werkes sind den Formen der Kirche gut angepaßt.

Auch das Künstlerische in der Intonation wird an der Delmenhorster Orgel sehr bewundert. Jalousie und Rollschweller arbeiten in so entzückender Weise, daß die Zuhörer das Gefühl haben, „daß in der Tat dem Orgelton das Starre und Unbiegsame genommen ist". Die Plenowirkung ist prächtig!

Delmenhorst, 20. Juli 1920. gez. Plochg, Hauptlehrer.

2. Dortmund. Der Verein Westfälischer Organisten und Chorleiter (Vorsitzender Herr Kgl. Musikdirektor Holtschneider), dem auch viele katholische Kirchenmusiker angehörten, hat sich mit dem Verein evangelischer Kirchenmusiker von Rheinland und Westfalen (Vorsitzender Herr Kgl. Musikdirektor Beckmann, Essen) zusammengeschlossen. Infolge dieser Verschmelzung — der Verein ist jetzt rein evangelisch — sind die katholischen Mitglieder, die bisher dem obengenannten Verein angehörten, ausgeschieden. Schon vor längerer Zeit haben sich die katholischen Organisten und Chorleiter des Dekanates Dortmund unter dem Vorsitze des Rektors C. Weber, des langjährigen, bewährten Organisten von Liebfrauen, zur Hebung ihrer geistigen und materiellen Interessen zu einem eigenen Verein zusammengeschlossen. Erfreulicherweise beginnt es sich auch anderwärts zu regen. So sind die Dekanate Castrop und Hörde jüngst der Dortmunder Vereinigung beigetreten. Geplant ist der Zusammenschluß sämtlicher Dekanate des Industriebezirks; die not-

Digitized by Google

wendigen Schritte dazu sind schon gemacht. Der rührige Vorsitzende, der so oft schon an maßgebenden Stellen für die Besserung der materiellen Verhältnisse der Kirchenmusiker eingetreten ist, ist dankenswerterweise auch bemüht, ihre geistigen Interessen nicht zu kurz kommen zu lassen und den Mitgliedern durch belehrende Vorträge aus den verschiedenartigsten Gebieten der Musica sacra Anregung und Gelegenheit zur Fortbildung zu geben. So war zu einer Sitzung des Vereins am 5. Februar 1921 Herr Orgelbaumeister A. Feith, Paderborn (Inhaber der Firma Franz Eggert, Nachfolger) zu einem ebenso interessanten wie lehrreichen Vortrage „Die moderne Orgel" gewonnen worden. In $1^1/_2$ stündigem Vortrage wußte Redner die aus den drei Dekanaten erschienenen Zuhörer mit seinen auf langjährige, praktische Erfahrungen gestützten Darbietungen zu fesseln. An Hand vorzüglicher Anschauungsmittel, wie sie eben nur einem Orgelbauer zur Verfügung stehen, sei es in Natur oder übersichtlichen Zeichnungen – es war sogar das kleine Modell einer Orgel zur Stelle –, besprach Redner eingehend die Hauptteile der Orgel und legte vor allem klar und deutlich dar die Unterschiede zwischen der alten mechanischen Orgel und der modernen pneumatischen Orgel mit Kegelladensystem. Im höchsten Grade fesselnd waren die Ausführungen über Stimmung der Orgel und Einfluß der Temperatur auf die Stimmungsverhältnisse der Labial- und Zungenpfeifen. Manche Schlaglichter fielen auch nebenher auf nicht allgemein bekannte akustische Verhältnisse. Gleicherweise interessierten die Bemerkungen über den klanglichen Wert der aus Blei, Zink oder Zinn hergestellten Pfeifen. Der Vortragende zerstreute auf Grund unwiderlegbarer Tatsachen die Vorurteile und Bedenken, die leider immer noch gegen die Verwendung des wohlfeileren Zinks gegenüber dem im Preise unverhältnismäßig gestiegenen Zinn bestehen. Wertvoll waren die kurzen und klaren Anweisungen, wie der Organist selbst kleinere Störungen im Spielbetrieb abstellen kann, nützlich ebenso manche Winke über Behandlung und Pflege der Orgel, besonders bei langanhaltender Trockenheit. Die tiefschürfenden Ausführungen, die überall den erfahrenen Meister in seinem Fach verrieten und allen Anwesenden zum Bewußtsein brachten, daß die Orgel ein „Mikrokosmos", eine Welt im Kleinen ist, wurden mit großem Beifall aufgenommen.

C. Montag.

Musikalien.

Vorbemerkung: Die zur Verwendung im katholischen Gottesdienste geeigneten Musikalien werden hauptsächlich im „Cäcilienvereinskatalog", der als Beilage dieser Blätter erscheint, besprochen.

Ballmann, P. Willibrord, O. S. B. Die Messen der Fastensonntage nach dem Vatikanischen Choral. Pustet, Regensburg. Preis brosch. ℳ 5.50.

Die Choralmelodien sind in moderne Noten übertragen und mit rhythmisch-dynamischen Zeichen versehen. Man mag sagen, was man will: aus diesen „Choralbearbeitungen" Ballmanns kann man viel, sehr viel lernen. Am meisten, wenn man eine Choralausgabe in Choralnoten zum Vergleich und zum Studium daneben hält.

Griesbacher, P., Op. 203. Grablieder für gemischten Chor. Pustet, Regensburg. Preis Part. 5.00 ℳ, Stimmen ℳ 10.00.

Das sind stimmungsvolle Grablieder, die sich zum Teil ganz erheblich über den gewöhnlichen Durchschnitt ähnlicher Gelegenheitsgesänge erheben. Der Komponist hat sie aus tiefer Seele empfunden. Ich habe nur den aufrichtigen Wunsch, sie möchten so poetisch und innig gesungen werden, wie sie Griesbacher gedacht hat.

Hermann Müller.

Zeitschriften.

1. Der Chorwächter (Einsiedeln) 1920, 6: Der Gesangunterricht an höheren Schulen. (J. Scheel.) – Missa choralis von Liszt. – (W. Widmann.) — Orchester in der Kirche. (M. Kagerer.) – Die Verbreitung der cäcilianischen Idee im gläubigen Volke. (Thür-Müller.) – 7: Die X. Generalversammlung des Diözesan-Cäcilienvereins des Bistums Basel in Luzern. (B. Reiser, O. S. B.) – Bericht über den Diözesan-Cäcilienverein des Bistums Basel 1914–1920. (A. Walther.) – Der Gesangunterricht an höheren Schulen. (J. Scheel.) – 8: Von unserm Kirchenmusiker Dietrich. (A. Schnyder, O. S. B.) – Gesangunterricht an Mittelschulen. (M. Kagerer.) – Die rhythmischen Choralausgaben von P. W. Ballmann, O. S. B. (J. Stögbauer.) – Laudes zu Ehren des heiligsten Altarsakramentes und der unbefleckten Jungfrau. (A. Lochner, S. S. S.) – 9: Erinnerungen an P. Basilius Breitenbach. (B. Reiser, O. S. B.) – Von unserm Kirchenmusiker Dietrich. (A. Schnyder, O. S. B.) — Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien und seine Verdienste um die hl. Musik. (B. Reiser, O. S. B.) – 10: Ein interessantes Fragment. (B. Winterhalter, O. S. B.) – Von unserm Kirchenmusiker Dietrich. (A. Schnyder, O. S. B.) – Fürstabt Martin Gerbert von St. Blasien und seine Verdienste um die hl. Musik. (B. Reiser, O. S. B.) – 11: Die Communio des Allerheiligenfestes. (B. Baur, O. S. B.) – Erinnerungen an P. Basilius Breitenbach, O. S. B. [Schluß.] (B. Reiser, O. S. B.) – 12: Die Communio der ersten Weihnachtsmesse. (B. Baur, O. S. B.) – Ein musikalisches Erlebnis. (J. Staub, O. S. B.) – Zum 150. Geburtstag Beethovens. (J. Staub, O. S. B.)

2. Gregoriusblatt (Düsseldorf) 1920, 6: Über einige spezielle Ausdrucksformen im Gregorianischen Gesang. Eine hermeneutische Untersuchung. (P. Mies.) – Die „Missa de Angelis". (L. Bonvin, S. J.) – Fünfzig Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein. (W. Kurthen.) – 7: Kirchenmusikalische Randglossen. (L. Bonvin, S. J.) – Die „Agnus Dei" der vatikanischen Ausgabe. (L. David.) – Fünfzig Jahre Kölner Diözesan-Cäcilienverein. [Schluß.] (W. Kurthen.) – 8: Die heilige Hildegard als Komponistin. (L. Bonvin, S. J.) – Die „Agnus Dei" der vatikanischen Ausgabe. [Schluß.] (L. David.) – Das Problem des

Digitized by Google

religiösen Ausdrucks in der Musik. (W. Kurthen.) – 9: Das Problem des religiösen Ausdrucks in der Musik. (W. Kurthen.) – Orgelzwischenspiele im Choralhochamte. (A. Wiltberger.) – 10: Natürlicher und künstlicher Choralrhythmus. (K. Eschweiler.) — Die Rhythmik der liturgischen Musik bis zum 12. Jahrhundert. (L. Bonvin, S. J.) – Etwas vom musikalischen Modernismus. – 11: Natürlicher und künstlicher Choralrhythmus. (K. Eschweiler.) – Die Rhythmik der liturgischen Musik bis zum 12. Jahrhundert. (L. Bonvin, S. J.) – Etwas vom musikalischen Modernismus. [Schluß.]

3. Gregoriusbote (Düsseldorf) 1920, 6: Zur inneren Erneuerung der Kirchenchöre. (Prill.) – Die Einführung eines Choral-Kredo in den kirchlichen Volksgesang. (A. Wiltberger.) – Die Kirchenchöre im Dienste der Erziehung. (J. Huppertz.) – 7: Heinrich Lindenborn, der Satiriker und Kirchenliederdichter. (W. K.) — Sursum corda! (N. Settegast.) – 8: Franz Nekes, sein Leben und seine Kunst. (J. Mölders.) – Heinrich Lindenborn, der Satiriker und Kirchenliederdichter. (W. K.) – 9: Franz Nekes, sein Leben und seine Kunst. (J. Mölders.) – Eine Melodie zum Liede „Liebe, die du mich zum Bilde deiner Gottheit hast gemacht" des Angelus Silesius. (L. Bonvin, S. J.) – 10: Grundsätzliches über Kirchengesang. Richtlinien für Chorsänger. (Juschka.) – Zur Krise unserer gemischten Chöre. (W. K.) – Die Pflege des Kirchengesanges nach dem Kriege. (P. Savelsberg.) – 11: Franz Nekes, sein Leben und seine Kunst. (J. Mölders.) – Die kirchenmusikalische Entwicklung in den deutschen Kolonien Rußlands. (T. Pfeiffer.) — Die Pflege des Kirchengesanges nach dem Kriege. (P. Savelsberg.)

4. Musica Divina (Wien) 1920, 3/4: Schlichte Erinnerungen an Anton Bruckner. (J. Kluger.) – Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Jakob Gallus und sein „Opus musicum". (A. Weißenböck.) – 5/6: Varianten in den alten Neumenhandschriften. (L. Vivell, O. S. B.) – Schlichte Erinnerungen an Anton Bruckner. (J. Kluger.) – Die St. Nikolai-Zeche der Spielleut zu St. Michael in Wien. (A. Koczirz.) — Zur Notlage der Kirchenmusiker. (A. Keil.) — 7/8: Das deutsche Kirchenlied in der Liturgie des Mittelalters. (L. Schabes.) – Leitmotive. (J. V. Wöß.) – 9/10: Über moderne christliche Kunst. (H. Löbmann.) – Zur richtigen Handhabung des Wiener Diözesangesangbuches. (L. Schabes.) – Die St. Nikolai-Zeche der Spielleut zu St. Michael in Wien. [Schluß.] (A. Koczirz.) – Bronze- oder Gußstahlglocken? (F. Baumgartner.)

5. Musica Sacra (Regensburg) 1920, 6: Die Verse des Offertoriums Ad te Domine. (L. Vivell, O. S. B.) – Organisationsfragen: Musik, Lehrerschaft und Trennungsgedanke. (M. Sigl.) – 7/8: Richard Wagners Gralmotiv. (M. Pracher.) – Eine Choralrezension von P. Griesbacher. [Fortsetzung.] (P. Griesbacher.) – Aus der Praxis für die Praxis. (G. Schächtl.) – Eine Mitterer-Festakademie. (H. Richter.) – Organisationsfragen. (M. Sigl.) – Laudes-Sammlung. (J. Stögbauer.) – Einführung in die katholische Kirchenmusik. (F. Frey.) – 9: Der heilige Franz von Borgia als Komponist. [Fortsetzung.] (L. Bonvin, S. J.) – Eine Choralrezension von P. Griesbacher. [Schluß.] (P. Griesbacher.) – 10: Der heilige Franz von Borgia als Komponist. [Schluß.] (L. Bonvin, S. J.) – P. Basilius Breitenbach, Stiftskapellmeister †. (P. A. G.) – Organisationsfragen: „Zur Organistennot". (A. Keil.) – 11: Zur Ästhetik des deutschen Kirchenliedes. (J. Kreitmaier, S. J.) – Eine unbekannte Choralhandschrift. (P. Krutschek.) – 12: Weihnachten und das deutsche Kirchenlied. (O. Ursprung.) – Eine „Verdi"-Episode. (J. Seelos.) – Zum „Musik-Almanach 1920". (M. Sigl.)

6. Der katholische Organist (Essen) 1920, 6: Laudate Dominum in cordis et organo! (L. Fahlenbock.) – Johann Sebastian Bach im Lichte der Zeitgenossen. (A. Buchholz.) – 7/8: Rundschau. (P. Griesbacher.) – Meister des Orgelspiels vor Bach. (O. Lenker.) – Von Wegen, die wir nicht gehen müssen. (F. Wernet.) – 9/10: Rundschau. [Fortsetzung.) (P. Griesbacher.) – Zur Tonalität. (L. Riemann.) – 11: Entwicklungsmöglichkeiten der modernen Kirchenkomposition. (G. Seywald.) – Ein Feind unserer Kirchenchöre. (O. A. Berner.) – Liturgisch-musikwissenschaftliche Woche 3.–9. Oktober 1920. (Gronen.)

Aus dem Verlage.

Vorbemerkung. Es ist der Redaktion nicht möglich, für alle einzelnen zugesandten Werke die Verpflichtung einer Besprechung oder der Aufnahme in den Cäcilienvereins-Katalog zu übernehmen. Die Anzeige an dieser Stelle ist unter Umständen, namentlich bei Werken von geringer Bedeutung, als Ersatz für eine Besprechung anzusehen. Die Aufnahme eines Werkes in diese Rubrik kann deshalb keineswegs ohne weiteres als Empfehlung gelten. Eine Rücksendung der Einläufe erfolgt in keinem Falle.

Böhm & Sohn, Augsburg.

1. Faist, Dr. A., Op. 12b, Libera me für Sopran, Alt, Tenor, Baß und Orgel obligat, zwei Trompeten und zwei Posaunen ad libit. Orgelstimme ℳ 1.–, vier Singstimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80, vier Blechstimmen ℳ. 1.–.

2. Goller, A., Op. 70a, Libera me für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung von zwei Waldhörnern und zwei Posaunen oder Orgel. (Als Ergänzung zur Missa pro defunctis, Op. 70.) Orgel zugleich Direktionsstimme ℳ 1.–, jede Singstimme ℳ 0.20 = ℳ 0.80, Blechstimmen apart ℳ 1.—.

3. Griesbacher, Peter, Op. 201, Nr. 3: „Auf sie nur schau'!" Marienlied für Sopran- und Alt-Solo und zweistimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Orgelstimme ℳ 1.20, zwei Singstimmen je ℳ 0.20.

4. – – Op. 201, Nr. 4: „Gnadenmutter, schau' hernieder". Marienlied für Solo und drei bis vierstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Orgelstimme ℳ 1.20, 2 Singstimmen je ℳ 0.30.

5. – – Op. 201, Nr. 5: Ave Maria: „Herrscherin, hoch erhaben und hehr" für Soli und vierstimmigen Frauenchor mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 2.–, zwei Singstimmen je ℳ 0.30.

6. – – Op. 201, Nr. 6: Ave Maria (lateinisch). Duett für zwei Solostimmen (Bariton und Mezzo-Sopran) mit Orgelbegleitung. Partitur ℳ 1.20, zwei Singstimmen je ℳ 0.30.

Digitized by Google

7. Weber, Fritz, Op. 21, „Und Friede den Menschen auf Erden". Zehn neue zweistimmige Weihnachtslieder mit Begleitung des Pianoforte (Harmonium) für Schule und Haus. Partitur ℳ 3.–, jede Singstimme ℳ 0.60.

Goerlich, Breslau.

8. Kieslich, Leo, Ave Maria (Stille der Wellen). Gedicht von Alfred Muth. Für drei gleiche Stimmen. Preis ℳ 0.25 und Teuerungszuschlag.

9. – – Marienlied. Mutter, sieh vor deinem Bilde. Für drei gleiche Stimmen. Preis ℳ 0.25 und Teuerungszuschlag.

10. – – Gottes Macht und Vorsehung. Gedicht von Chr. Fürchtegott Gellert. Für dreistimmigen Schülerchor. Preis ℳ 0.20 und Teuerungszuschlag.

11. – – Die Herrlichste der Frauen. Gedicht von F. Esser. Für drei gleiche Stimmen. Preis ℳ 0.25 und Teuerungszuschlag.

12. – – Sankt-Agnes-Lied. Preis ℳ 0.20 und Teuerungszuschlag.

13. – – Op. 27, Fünf Marienlieder für gemischten Chor. 1. Die Herrlichste der Frauen. 2. Beim Abendläuten. 3. Marienlied aus „Das Madonnenbild". 4. U. L. Frau von der immerwährenden Hilfe. 5. Ave Maria.

Selbstverlag Leo Kieslich, Neustadt (O.-S.), Klosterstraße 6.

14. Kieslich, Leo, Op. 46, Missa in hon. St. Michaelis für gemischten Chor, Orchester und Orgel oder für gemischten Chor und Orgel allein. Preis der Partitur ℳ 15.–, der Singstimme je ℳ 1.50.

Selbstverlag J. G. Ottenwälder, Rottenburg a. N.

15. Ottenwälder, J. G., Maienkönigin. Gedicht von A. König. Für vierstimmigen Frauenchor. Preis der Partitur ℳ 1.50, 4 Stimmen je ℳ 0.20 = ℳ 0.80.

E. Philipps Buchhandlung (Georg Schuster), Frankenstein i. Schl.

16. Kieslich, Leo, Op. 25, Zehn Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Für mittlere Stimme. 1. Frühlingsgebet. 2. Am süßen lila Kleefeld. 3. So regnet es sich langsam ein. 4. Für dich. 5. Laß mich in deinem stillen Auge. 6. Das war der Duft. 7. Märchen. 8. Am Abend. 9. Schließe mir die Augen beide. 10. Um Mitternacht. Preis ℳ 3.–.

Pietsch, Ziegenhals i. Schl.

17. Kieslich, Leo, Op. 28, Vier Marienlieder für vierstimmigen gemischten Chor. 1. O Mutter, schütze dein Kind. 2. Maria, meine Liebe. 3. Marienlied (Was blüht in deinem Garten). 4. Ave Maria. Preis der Partitur ℳ 0.60, Singstimmen ℳ 1.20, dazu 50 Prozent Teuerungszuschlag.

Schwann, Düsseldorf.

18. Mölders, Johannes, Missa in honorem sancti Matthiae apostoli für dreistimmigen Männerchor. Partitur ℳ 3.–, jede der drei Stimmen ℳ 0.50.

19. Schöllgen, W., Op. 19a, Kommuniongesänge. 1. Sequenz: Lauda Sion (Deinem Heiland). 2. Laßt die Kinder zu mir kommen. 3. Sehnsucht: Jesu, Jesu, komm zu mir. 4. Bitte: Gib mir Lieder, dich zu preisen. 5. Pange lingua (Segen). Ausgabe A.: für vierstimmigen Männerchor. Part. ℳ 1.50, von 10 Exemplaren je ℳ 1.–. (Keine Einzelstimmen.)

20. – – Op. 19b, Ausgabe B.: für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor mit Orgelbegleitung. Part. ℳ 1.50, Stimmheftchen ℳ 0.40.

21. Wiltberger, August, Unser Glauben. Festlied für vierstimmigen Männerchor. Einzelexemplar ℳ 0.50, bei Partien von mindestens 25 Exemplaren je ℳ 0.30. (Keine Einzelstimmen.)

Styria, Graz.

22. Faist, A., Op. 42, Acht Grablieder für vier Männerstimmen. Preis der Partitur ℳ 4.–, Singstimme ℳ 1.–.

Sulze & Galler, Stuttgart.

23. Mayer, Ferdinand A., Op. 9, Vesperae Votivae in honorem Beatae Mariae Virginis sub titulo „Auxilium Christianorum". Preis der Partitur ℳ 2.–, Stimmen ℳ 1.20.

Notiz.

Der Allgemeine Cäcilienverein wird sein Vereinsorgan für 1921 ähnlich wie andere große Vereinigungen (z. B. Verein für christliche Erziehungswissenschaft, Verband katholischer Akademiker, Bachgesellschaft) als Jahrbuch erscheinen lassen. Es wird im Buchhandel zu beziehen sein.

Digitized by Google

Verkaufe aus Musica Divina:

Palestrina: 8. Messe: „Aeterna Christi munera", „Iste Confessor", „Missa Brevis", „Missa Papae Marcelli", „Sine nomine". Vittoria: „Quarti Toni". Ahle: 251. Gesänge für Männerchor (Part.). Haller: 5st. Messe z. hl. Michael (Part.). Croce: 144st. Motetten für gem. Chor (Part.). Ebner: Missa Cantantib. organis f. 4st. Männerchor m. Orgel. Engelhart: 10 Originalkompositionen 3—6st. Beltjens: 42 Vor-, Zwischen- u. Nachspiele f. Orgel. Marx: Messe z. hl. Gertrud, z. hl. Heinrich für gem. Chor. B. Kothe: Kath. Männerchöre, geb. Diebels: Musikverständiger Organist (Orgelschule), geb. Bertalotti: 2st. Solfeggien in alten Schlüsseln, geb. Piel: 12 Orgel-Trio. Stehle: Vorspiele über Choralmotive zu den Introiten, Offertorien u. Communionen d. Grad. Roman. (Sammlung), geb. Stiegler: Der mod. Organist, Samml. v. 40 Werken mod. Orgelkunst. B. Kothe: Praktische Orgelschule; Samml. v. Orgelstücken i. d. alten Kirchentonarten, geb. Brosig: Orgelkompositionen, Op. 46, 8 Orgelst.; Op. 47, 5 Orgelst. Frescobaldi: 55 Orgelsätze. Lindner: 12 Pange lingua u. Tantum ergo f. gem. Chor. Haller: Missa octo vocum inaequalium. Orl. di Lasso: Motette u. Messe Beatus qui intelligit. Motetten, 2st., v. Haller, Quadflieg, Griesbacher, Auer. B. Stein: 14. Messe f. gem. Chor u. Orgel. O. Vecchi: 75 Falsibordoni 4 et 5 vocum. H. Bäuerle: 10 lat. euchar. Gesänge f. gem. Stimm. P. H. Thielen: Memorare f. S.-Solo u. gem. Chor. I. Mitterer: 5 Cantiones eucharisticae f. gem. Chor. B. Stein: 15. Messe f. 5st. gem. Chor. P. Griesbacher: Gradualia festiva f. versch. Stimmen. — Bei Anfragen Porto einsenden.

Duderstadt in Hannover. **F. Ziegenbach**, Lehrer a. D.

Schule u. Elternrecht

Ein Wort zur Aufklärung und Mahnung in der Schulfrage an die christl. Eltern

von

Domkapitular u. Dompfarrer **M. Hartl, München**

:: In Umschlag Mk. 2.50 ::

Verlag Jos. Kösel & Friedrich Pustet
Kommanditgesellschaft
Verlagsabteilung Regensburg

Erfasse die Schönheit deines Volksliedes, deutsches Volk!

Ästhetische, geschichtliche und zeitgemäße Gedanken zur Neuerweckung und Pflege des deutschen Volksliedes von Dr. W. Frings. In steifem Umschlag Mk. 8.—.

Es muß wieder echte Lebenslust, echte Lebensfreude, die wir doch voll und ganz im Volksliede finden, ins Volk und vor allem in die Jugend hineingetragen werden. Und darum sollen alle mitkämpfen und mitwirken, um das deutsche Volkslied wieder zu Ehren zu bringen. Dieses sind im wesentlichen die Kernpunkte der vortrefflichen Schrift.

Verlag Jos. Kösel & Friedrich Pustet, Komm.-Ges., Verlagsabteilung Regensburg

KIRCHENGLOCKEN

von Gebr. Ulrich, Glockengießerei, Apolda

(Inh.: **Heinrich Ulrich,** Glockengießermeister)

wurden von den ersten Glockenexperten Deutschlands als ausgezeichnet begutachtet

Terzenreine Geläute! * Reine Haupt- und Nebentöne!
Garantiert reine Unteroktaven!

Kostenanschläge kostenlos. * Sofort lieferbar.

Katholische Kirchenmusik

liefert schnell und billigst

Franz Feuchtinger · Regensburg

Ludwigstraße 5 (kathol. Kirchenmusikhandlung)

Ansichtssendungen und Kataloge überallhin — **Bitte genau auf Firma zu achten**

Digitized by Google

Druck von Friedrich Pustet in Regensburg
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google